Beschränkt f. d. Austausch

DIE SKULPTUR CEYLONS

ABHANDLUNG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

Philosoph.-histor. Fakultät

~~PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT, PHILOL.-HISTOR. ABTEILUNG~~

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

HEINZ MODE, BERLIN

BASEL 1942

BUCHDRUCKEREI FROBENIUS A.-G., BASEL

DIE SKULPTUR CEYLONS

ABHANDLUNG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

Philosoph.-histor. Fakultät

~~PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT, PHILOL.-HISTOR. ABTEILUNG~~

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

HEINZ MODE, BERLIN

BASEL 1942

BUCHDRUCKEREI FROBENIUS A.-G., BASEL

Genehmigt von der philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Otto Fischer und Dr. H. A. Schmid.

Basel, den 24. Mai 1939.

sign. *F. Mangold,*
Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht

Einleitung: Die Aufgabe im Lichte der heutigen indischen Kunstforschung.

Historisch-antiquarische Betrachtung: Die Hauptstädte in ihrer zeitlichen Abfolge. Die Herrscherpersönlichkeiten im Ablauf der Geschichte. Die religionsgeschichtlichen und kulturellen Zusammenhänge.

Archäologische Uebersicht: Das Skulpturenmaterial in seinem architektonischen Zusammenhang.

Zusammenfassung des bisher gefundenen, fest datierbaren Skulpturenmaterials.

Kunsthistorische Untersuchung:

Die Stelen der Vàhalkadas.

Weitere Reliefs der frühen Anuradhapura-Zeit.

Die Buddhastatuen der Anuradhapura-Zeit.

Die Buddhastatuen der Polonnaruva-Zeit.

Typologische Reihen: Die Treppenanordnung.

Typologische Reihen: Zwerge, Tanzfriese, Löwen und Elephanten.

Die Reliefs der späten Anuradhapura-Zeit.

Bodhisattva und Königsstatuen.

Bronzen und Hinduskulpturen.

Schlußbetrachtung: Besonderheiten der Skulptur Ceylons.

Anhang I: Die Aussagen der Schriftquellen.

Anhang II: Literaturverzeichnis.

Anhang III: Versuch einer Chronologie der Ceylon-Plastik.

Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit basiert auf schriftlichen und photographischen Notizen, die ich während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Ceylon machen konnte. Für die Unterstützung meiner Arbeiten schulde ich Dank Mrs. Charles Peiris, Prof. E. F. C. Ludowyk und Dr. S. Paranavitana. Die Ausarbeitung in Basel wurde mir ermöglicht durch den wertvollen Rat, den mir mein verehrter Lehrer, Herr Professor O. Fischer, zu geben vermochte, sowie durch die freundliche Erlaubnis des Herrn Dr A. Sarasin, seine umfangreiche Bibliothek zu benutzen.

Die eingeklammerten Zitate beziehen sich auf das im Anhang beigefügte Literaturverzeichnis, in dem auch solche Arbeiten angeführt sind, die nicht besonders zitiert wurden, deren Kenntnisnahme jedoch notwendig war. Die Schreibung der einheimischen Namen und technischen Ausdrücke, soweit sie nicht allgemein bekannt sind, folgt der englischen Umschrift der Pali-Chroniken der Insel in den Veröffentlichungen der Pali Text Society. Da die genauen Daten bei den verschiedenen Autoren schwanken, schließe ich mich, um Unregelmäßigkeiten zu vermeiden, der Zahlentabelle Wickramasinghas im ersten Teil des dritten Bandes der Epigraphia Zeylanica an, mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß diese Daten nur nach einer gründlichen geschichtlichen Prüfung genau genommen werden dürfen. Die diakritischen Zeichen sind notgedrungen nur sehr sparsam gesetzt. Das à steht für das sonst übliche lange ā.

Einleitung

Aufgabe dieser Arbeit ist es, eine Einführung in die Skulptur der Insel Ceylon zu geben, die nicht nur die Meisterwerke einer kurzen Besprechung würdigt, sondern vor allen Dingen auf chronologische Fragen und besondere Eigentümlichkeiten der Inselkunst eingeht.

Auffallend ist der Mangel an vorarbeitender Literatur. Diese beschränkt sich auf kurze Berichte im Rahmen der Beschreibung eines archäologischen Gesamtfundbestandes oder auf mehr oder minder knappe Hinweise im Ganzen einer indischen Kunstgeschichte.

Während die erstgenannte Literatur sich nur mit dem Einzelwerk befaßt und nirgends über die notwendigste Beschreibung desselben hinausgeht, verfolgen die Abschnitte über die Kunst Ceylons in indischen Kunstgeschichten den einleuchtenden Grundsatz der Unter- bezw. Einordnung des Teilgebietes in das Gesamtgebiet der indischen Kunst. Nicht einmal eine selbständige Uebersicht, wie die von A. M. Hocart im Ceylon Journal of Science gegebene, die einzige ihrer Art, vermag sich von den indischen Kunstkategorien freizumachen.

Die Betrachtung der Kunst eines Landes auf der Grundlage seiner eigenen nationalen Entwicklung ist in den letzten Jahrzehnten die Voraussetzung einer kunstwissenschaftlichen Arbeitsmethode geworden. Gewiß sind die Träger der singhalesischen Kultur, vermutlich um die Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr., von Norden her eingewandert und haben stets die größte Bereitwilligkeit gezeigt, indisches Kulturgut aufzunehmen. Diese Zusammenhänge sind wichtig und dürfen nicht übersehen werden, aber sie stehen keineswegs am Anfang einer wissenschaftlichen Behandlung. Solange Quellen des Landes noch nicht ausgeschöpft sind — und wir verfügen in Ceylon über ein beträchtliches Material sowohl an Quellenschriften als an Ausgrabungsbeständen — werden diese der Ausgangspunkt einer Untersuchung sein müssen.

Die Gründe für die bisherige Vernachlässigung der Ceylonkunst liegen hauptsächlich in der Unzugänglichkeit des Materials, das sich

mit ganz wenigen Ausnahmen auf der Insel selbst befindet, da ein Gesetz die Ausfuhr von Kunstwerken verbietet. Damit sind die Werke auswärtigen Gelehrten nur schwer erreichbar. Von den wenigen einheimischen Wissenschaftlern ist vor allem der ehemalige archäologische Leiter, Dr. S. Paranavitana zu nennen, der sich in Aufsätzen in führenden indischen Kunstzeitschriften auch über die engen Grenzen des Landes hinaus einen Namen gemacht hat.

Die Rechtfertigung für die Beschäftigung mit der Inselkunst ergibt sich aus der hohen künstlerischen Qualität des Einzelwerkes. Wir haben es, wenn wir zunächst von den Buddhastatuen absehen, mit einer freilich beschränkten Anzahl von Einzelwerken zu tun, deren jedes Individualität und Könnerschaft aufweist.

Wie die Geschichte Ceylons — soweit wir sie aus den geschmückten Beschreibungen der Inselchroniken herauslesen können — eigenwillig und abwechslungsreich ist, so auch die Kunst und gerade in jenen Werken, die sich nicht der festgelegten indischen Typik unmittelbar einfügen wollen, offenbart sich der künstlerisch schöpferische Reichtum des Landes, spiegelt sich die Persönlichkeit seiner Beherrscher und die Bewegtheit seiner Geschichte.

Im Verlauf der letzten Jahre ist so viel neues Skulpturenmaterial zusammengetragen worden, daß es sich allein aus diesem Grunde lohnt, dasselbe im Zusammenhang mit den bereits veröffentlichten Werken zu untersuchen. Bei dem Mangel an Vorarbeiten, dem leider häufigen Fehlen genauer Fundnotizen bedarf es wohl kaum noch eines besonderen Hinweises auf den versuchsweisen Charakter dieser Arbeit.

Historische Uebersicht

Auf das gründliche Studium der geschichtlichen Quellen in den Arbeiten einiger jüngerer Gelehrter verweisend (Barnett; Codrington; Mendis — die Zitate beziehen sich auf das Literaturverzeichnis am Schluß der Arbeit) wollen wir an dieser Stelle in kurzer Uebersicht wesentliche Momente der Geschichte Ceylons betrachten, so die Aufeinanderfolge der Hauptstädte, die zeitliche Abfolge der bedeutendsten Herrscherpersönlichkeiten, die wichtigsten religiösen und kulturellen Strömungen.

Wie bereits gesagt, basiert die Kenntnis der Geschichte Ceylons auf den Inselchroniken, den buddhistischen Palischriften, deren bedeutendste, das Mahàvamsa, bis in die Gegenwart fortgesetzt wird. Dem Verfasser des ältesten Teiles dieser Chronik, Mahànàma, der vermutlich Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr. gelebt hat, war nichts Genaues mehr über die Gründung der ersten Hauptstadt des Landes, Anuradhapura, bekannt. Er überliefert, wie es scheint, ohne es selbst zu bemerken, zweierlei Traditionen (Mhv. VII, 43 und X, 73). Erst für das dritte vorchristliche Jahrhundert häufen sich die Berichte über Bauten in Anuradhapura, zugleich mit dem Auftreten der ersten fest umrissenen Herrschergestalt, Devànàmpiyatissa, dem Zeitgenossen des großen Maurya-Königs Asoka und zugleich mit der Missionstätigkeit des im Dienste des Buddhismus aus Nordindien gekommenen Prinzen Mahinda in dem nach ihm benannten Mihintale. Dreizehn Jahrhunderte lang bleiben Anuradhapura und das benachbarte Mihintale politisches und religiöses Zentrum des Landes. Um den Ausbau der Stadt, ihre Bewässerung vermittels künstlicher Seen, die Erhaltung der religiösen Denkmäler bemühen sich die königlichen Bauherren. Hier erlebt die Kunst Ceylons ihre erste Blüte.

Tissamahàràma, im Süden der Insel, spielt bereits in dieser frühesten buddhistischen Zeit die Rolle einer Provinzhauptstadt. Sie diente den von fremden Eroberern bedrängten singhalesischen Königen als Zufluchtsort, und noch heute zeigen die gewaltigen Stùpas

eindringlicher, als es die Chroniken zu berichten wissen, die besondere Bedeutung dieser Stadt (Parker 1, 2).

Um die Mitte des ersten Jahrtausends n. Chr. bedeutet die kaum zwei Jahrzehnte währende Verlegung des Regierungssitzes auf den Sigiriya-Felsen einen wertvollen Fixpunkt auch für die Kunstgeschichte.

Doch erst die ununterbrochenen Einfälle der kriegerischen Cholas machen die ständige Verlegung der Hauptstadt notwendig. Ein Ort mußte gewählt werden, der besser geeignet war, sowohl dem südindischen Feinde Widerstand zu leisten, als auch den südlichen Teil der Insel politisch auszuwerten und zu verteidigen. Um das Jahr 1000 n. Chr. (Paranavitana 4; gegenüber Nell) wird Polonnaruva, kurz zuvor noch ein Stützpunkt der Chola-Generäle, zum Regierungssitz des singhalischen Herrscherhauses, und auch hier hat sich in den folgenden Jahrhunderten deutlich eine neue hauptstädtische Kunst herausgebildet.

Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts übernehmen kleinere Städte in raschem Wechsel die Führung, und erst im 16. Jahrhundert festigt sich der Sitz der singhalesischen Könige ein letztes Mal in der Hauptstadt des Hügellandes, Kandy. Ein neuer und letzter Stil wird hier geprägt und beherrscht noch heute das künstlerische Schaffen des Landes.

Von Pandukàbhaya, dem Großvater des Devànàmpiyatissa, wird bereits berichtet, daß er die Anlage der Stadt Anuradhapura sorgfältig planen ließ, auch für Niganthas, Anhänger der Lehre Vardhamànas, Häuser bauen ließ (Mhv. X, 80ff). Der Buddhismus hingegen tritt erst unter Devànàmpiyatissa (247—207) auf, und es setzt mit ihm zugleich eine rege Bautätigkeit ein. Die Thùpàràma Dagoba, die Issarasamana- und die Mahà Vihara zählen zu den bedeutendsten Neugründungen. Ein Ableger des heiligen Bo-Baumes aus Gayà wurde nach Anuradhapura gebracht, und wir ersehen aus den Chroniken, daß die Weihung von Buddhastatuen an den Bo-Tempel besonders verdienstvoll für den Herrscher war. Als ein Augenzeuge dieser Weihungen steht noch heute der ehrwürdige Baum, während von den Statuen selbst leider weit und breit nichts mehr zu sehen ist.

Der Nationalheld der frühen Zeit ist Dutthagàmani (101—77). Mit einer Armee, die er im Süden der Insel angeworben hatte, befreite er das Land von den Tamilen. Die Einzelheiten der Kämpfe

werden mit großer Ausführlichkeit berichtet, und wir besitzen in den Fresken von Dambulla bildliche, wenn auch weit spätere Darstellungen. Legendenartig ausgeschmückt sind die Gestalten der großen Krieger des Königs und die seines ritterlichen Gegners, des Tamilenfürsten Elàra, dem in der Beurteilung seiner Taten jede nur mögliche Gerechtigkeit widerfährt und dessen Begräbnis in Anuradhapura in feierlicher Weise begangen wurde. Besonders im Volksmund hat sich der Name Dutthagàmanis lebendig erhalten. Nur Vattagàmani Abhaya, einer seiner unmittelbaren Nachfolger, unter dessen Herrschaft der buddhistische Kanon das erste Mal schriftlich festgelegt wurde, und Parakkama Bàhu I., der große König der Polonnaruvazeit, teilen diese Volkstümlichkeit mit ihm.

Als letzter unter den Königen des großen Geschlechtes regiert Mahàsena (334—361). Dem strenggläubigen Geschichtsschreiber gilt er als ein Ketzer, da sich in seiner Regierungszeit starke Einflüsse des Mahàyàna-Buddhismus bemerkbar machen. Die Abhayagiri Vihara im Norden der Stadt wird zum Sitz der neuen Lehre ausgebaut. Der bereits unter Vattagàmani Abhava begonnene Bau der Abhayagiri Dagoba wird mit dem Material mutwillig zerstörter Bauten der Mahà Vihare vergrößert, und diese sowohl als die Jetavanàràma Dagoba im Osten der Stadt übertrafen die Bauten Dutthagàmanis um ein Beträchtliches. Zu dem Ruhm Mahàsenas als eines gewaltigen Bauherren tragen auch die zahlreichen künstlichen Seen bei, die er über die Insel verteilen ließ, unter denen der größte das Minneriyareservoir, nordwestlich der Stadt Polonnaruva, ist.

Eine Gruppe bedeutender Herrscher regiert im 6. Jahrhundert n. Chr. Dhàtusena (516—526) und sein «mißratener» Sohn Kassapa I. (526—552). Letzterer hatte, nachdem er seinen Vater umgebracht, aus Furcht vor seinem nach dem Festland geflohenen Bruder Moggallàna, den Regierungssitz weiter in das Innere des Landes verlegt. Auf dem Rücken eines hochragenden Einzelfelsen, des Sigiriyapabbata, der strategisch das umliegende Land beherrscht, ließ Kassapa seinen Palast bauen und dem Zugang am Fuße des Felsen die Gestalt eines riesigen sitzenden Löwen geben (Sinhagiri: Löwenfels). Heute sind von der einstmaligen Fassung nur noch die mächtigen Pranken erhalten, zwischen denen die Treppe an der Außenwand entlang nach oben führt. Abgesehen von der kühnen Gesamtkonzeption sind noch heute Einzelheiten bewundernswert, etwa die kostbaren Reste

von Wandgemälden in den Felshöhlungen oberhalb der Treppe oder die prachtvoll gearbeiteten Wasserbehälter aus Felsstein. Um den Vatermord zu sühnen, so berichtet der Chronist, unternimmt Kassapa Restaurationsarbeiten in Anuradhapura, von denen für uns die Wiederherstellung der Issarasamana Vihare, einer wahren Fundgrube der Skulptur, von besonderem Interesse ist. Kassapa endet sein Leben durch Selbstmord auf dem Schlachtfeld. Er hatte es nicht länger in der Enge seiner Felsenfeste ausgehalten, und sein siegreicher Bruder Moggalàna übernimmt die ihm zukommende Herrschaft.

Die zweite Hälfte des ersten Jahrtausends bietet ein wirres Bild nicht endenwollender Kämpfe um den Besitz der Insel. Erst in der Polonnaruva-Zeit klärt sich die Lage mit dem Wirken zweier bedeutender Herrschergestalten, deren kriegerische Taten in den Chroniken viel Beachtung finden Vijayabàhu I. (1058—1114) und Parakkama Bàhu I. (1153—1186) sind die Helden der frühen Polonnaruva-Zeit. Namentlich mit dem Letztgenannten setzt eine rege Bautätigkeit in der neuen Hauptstadt ein. Die frühesten Bauten dieser Stadt, Hindu-Tempel der südindischen Eroberer, werden an Bedeutung und Ausmaß weit übertroffen von den neu entstehenden buddhistischen Bauwerken, die sich in ihrem Stil jedoch nicht frei zu machen vermögen von den Einflüssen der Chola-Architektur. Der Ziegelbau ersetzt den Steinbau der früheren Zeit. Parakkama Bàhu hatte gleich Dutthagàmani die Hauptstadt vom Süden des Landes her erobert und von den Cholas befreit. Er wagte sich in der Verfolgung seiner Gegner zu einem Kriegszug nach Südindien hervor, über dessen Erfolg jedoch die indischen und singhalesischen Quellen begreiflicherweise nicht der gleichen Meinung sind. Immerhin unterstützt in dieser Zeit ein reiches Material in- und ausländischer Inschriften die Glaubwürdigkeit der Inselchroniken. Weit über die spärlichen Nachrichten der Chronik hinaus verkünden Inschriften den Ruhm eines Nachfolgers Parakkamas, Nissanka Malla (1187—1196), der in den wenigen Jahren seiner Herrschaft Erstaunliches für die Verschönerung der Hauptstadt geleistet hat. Man hat ihn auf Grund dieser Diskrepanz als einen Aufschneider hinstellen wollen, doch beweisen die aufgefundenen Bauten in der Besonderheit ihres Stiles, organisatorische Maßnahmen, darunter weite Inspektionsreisen, eine seltene Praxis bei einem orientalischen Fürsten, die vielseitige Bedeutung dieses Herrschers. Während der Dauer einer südindischen Invasion

im frühen 13. Jahrhundert regierte ein singhalesischer Fürst auf dem Subhapabbata, einer Felsenfestung, nach dem Muster Sigiriyas angelegt. Der gleiche Felsen, Yàpahuva, diente 50 Jahre später Bhuvaneka Bàhu I. (1272—1283) als Regierungssitz. Der plastische Schmuck einer mächtigen Freitreppe läßt sich so mit Sicherheit innerhalb einer kurzen Zeitspanne datieren.

Die Folgezeit wiederum bietet politisch ein Bild äußerster Zerrissenheit. Zahlreiche Könige regieren gleichzeitig über Teilgebiete und führen ständige Kriege gegeneinander, seltener gegen gemeinsame Feinde. Kunstgeschichtlich hat A. K. Coomaraswamy in vorbildlicher Weise die Aufgabe gelöst, den Stil dieser letzten Jahrhunderte singhalesischer Kunst als Einheit zu sehen, in seinem Buche «Mediaeval Sinhalese Art».

Ueber die Religion der vorbuddhistischen Zeit in Ceylon wissen wir so gut wie nichts. Anläßlich der Planung der Stadt nennt das Mahàvamsa einige Hindusekten und, wie bereits erwähnt, auch die Niganthas. So ist beispielsweise die Abhayagiri Vihare an dem Orte erbaut, wo sich zuvor die Behausung des Niganthas Giri befunden hatte, dessen Name dem des Erbauers Vattagàmani Abhaya nachgestellt ist. Ob wir dieser Etymologie Glauben schenken wollen oder uns mit der einfachen Uebersetzung begnügen: Abhayagiri, d. h. Berg ohne Furcht, die auch Fa Hien in seiner Uebertragung in die chinesische Sprache gibt (Legge); es geht aus dieser und anderen Stellen der Chroniken hervor (Mhv. X, 97; XXXIII, 43, 79; XXXIX, 207), daß die Niganthas, also die festländisch indische Religion des Jainismus, in Ceylon festen Fuß gefaßt hatte. Vielleicht haben Jaina-Kultbilder auch einen Einfluß auf die Gestaltung des Buddhabildes in jener frühen Zeit ausgeübt — ein Problem, welches im Rahmen der Kunstforschung des Festlandes bereits Beachtung gefunden hat. Leider haben sich in Ceylon bisher keinerlei Spuren einer jainistischen Kunstübung der vorchristlichen Zeit gefunden; in Indien sind uns Statuen der Tirthamkaras aus dieser Zeit wenigstens schriftlich bezeugt (vgl. Eastman 1).

Trotzdem Ceylon nach seiner Bekehrung zum Buddhismus als der Sitz der orthodoxen Lehre des Hinàyàna gilt, läßt sich bereits in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten ein Eindringen der Mahàyàna-Lehren nachweisen (Paranavitana 5; Glasenapp). Die Nikàya Sangraha, eine Geschichte der buddhistischen Kirche, etwa um das Jahr

1400 n. Chr. geschrieben, gibt eine ausführliche Schilderung vom Eindringen neuer Ideen und von den wiederholten Versuchen frommer Könige und ordenstreuer Mönche, die buddhistische Lehre vom Ketzertum zu reinigen. Eine große Anzahl von zum Teil recht frühen Bodhisattva-Statuen liefert uns noch heute die Illustration zu diesen Vorgängen.

Hindu-Tempel und Hindu-Kultbilder sind in Polonnaruva zahlreich vertreten (Swami Jagadiswarananda). Hier haben die kriegerischen Einfälle der südindischen Nationen ihre Spuren hinterlassen. Aber auch im Norden der Insel, in Nàgadìpa, bildet sich immer stärker eine vom Festland gespeiste hinduistisch-tamilische Kultur heraus, die sich bis in die Gegenwart hinein als selbständige nationale Prägung erhalten hat.

Einer der wichtigsten Sonderkulte ist der der Göttin Pattini, wie es scheint durch König Gajabàhuka Gàmani (173—195) aus Südindien eingeführt (Coomaraswamy 5, S. 293). Die Legende erzählt Parker (I, S. 631). Einige Statuen der Göttin haben sich erhalten, darunter die bekannte Bronze im Britischen Museum. Zu erwähnen sind schließlich noch die Dämonenkulte und die künstlerisch oft recht eigenartige Herstellung von Holzmasken, die bis heute für Ceylon besonders charakteristisch sind (Pertold 1, 2; Glasenapp).

Beziehungen zu Indien weist jede geschichtliche Periode Ceylons auf, und so zeigen auch die Skulpturen oft stilistische Eigentümlichkeiten festländischer Kunstepochen. Mathura-Buddhaköpfe, Amaràvati-Kompositionen finden sich hier neben Werken, die Anklänge an Gupta- und Pallava-Figuren zeigen — um nur Einiges zu nennen. Aber auch mit dem Abendland hat Ceylon Verbindungen unterhalten. Römische Münzen sind in großer Anzahl gefunden worden, und es scheint sogar, daß im 4. Jahrhundert n. Chr. römisches Kupfergeld Hauptzahlungsmittel in Ceylon war (Ferguson 3).

Vom 5.—7. Jahrhundert sind rege Beziehungen zu China nachzuweisen (Anesaki). Chinesische buddhistische Pilger besuchten auf ihren Fahrten auch die Insel. Mönche und Nonnen begaben sich nach China, die einen, um buddhistische Texte ins Chinesische zu übertragen, die andern, um nach dem Vorbild der großen Anlagen in Ceylon buddhistische Frauenklöster in China zu gründen. Aber auch zwischen Herrschern bestand eine Verbindung. So ist ein wichtiger Fixpunkt für die Regierungszeit Kassapas seine Gesandtschaft an

den chinesischen Kaiser, 527 n. Chr. Für die ersten Jahrhunderte des zweiten Jahrtausends beweisen die zahlreichen Funde chinesischer Münzen in Polonnaruva den regen fernöstlichen Handel. Man wird aus diesen Angaben schon entnehmen können, daß der Handel sich stets in den Händen fremder Kaufleute befand, und es hat sich an diesem Bild bis auf den heutigen Tag nur wenig geändert.

Stets war die Insel den Einfällen immer neuer Kriegerscharen und den Einflüssen neuer Lehren ausgeliefert, doch haben die Einwohner und ihre Könige den Kampf um die Eigenexistenz nie aufgegeben und immer wieder versucht, die alten Lehren in Treue zu bewahren.

Das Skulpturenmaterial in seinem architektonischen Zusammenhang

Es ist mehrfach versucht worden, Typenreihen aufzustellen, um Kunstwerke der Insel, deren Datierung zweifelhaft war, mit Sicherheit einordnen zu können. Die Münzen besagen wenig als Vergleichsmaterial zu den Skulpturen (Parker 1; Codrington 1). Die Darstellungen sind künstlerisch unbefriedigend und lassen sich bestenfalls motivisch vergleichen. Auch die Untersuchung der Tonwaren hat bisher zu keinem greifbaren Resultat geführt. Keramische Funde sind relativ selten und oft schwer datierbar. Zuverlässige Formreihen sind daher auch noch nicht zusammengestellt worden. Ein wertvoller Beitrag zur Bestimmung der Architektur, somit auch der Skulptur zugute kommend, sind die von Parker aufgestellten Ziegelreihen, wenngleich diese von der neueren Forschung einer ständigen Kritik und Berichtigung unterzogen werden müssen (Parker 1; C. J.). Als zuverlässigstes, chronologisches Hilfsmittel ist wohl die Paläographie zu bezeichnen, da die Schriftzeichen vielfach Wandlungen durchmachen und in den meisten Fällen auf das Jahrhundert genau zu bestimmen sind. Inschriftlich gesicherte Skulpturen sind allerdings eine Seltenheit.

Fragen wir uns zunächst, wo die Skulpturen eigentlich auftreten. Hauptbestandteil des buddhistischen Heiligtums sind die Kultstatuen des Buddha in den drei Positionen: sitzend, stehend, liegend. Ihm untergeordnet die Begleitfiguren seiner Jünger, des Bodhisattva

Metteya, der Götter und Könige, die alle dem Buddha Verehrung zollen. Anordnung und Ausführung sind recht verschieden. Häufig ist nur der Buddha selbst plastisch wiedergegeben, die übrigen Figuren in Fresken an den Wänden dargestellt oder auch ganz fortgelassen. Material und Größe der Skulpturen wechseln. Besonders beliebt sind aus dem Felsen ausgehauene Statuen, deren Rücken selten von der Steinmasse losgelöst ist. Ueberhaupt gilt für all diese Statuen das Gesetz, daß sie auf die reine Vorderansicht berechnet sind.

An zweiter Stelle steht die Verzierung der Architektur durch das Anbringen figürlichen Schmuckes an den Wänden, das Aufstellen von Wächterstelen an den Eingängen, sowie von reliefgeschmückten Stelen an den Vorbauten der großen Dagobas. Diese oft riesige Ausmaße annehmenden künstlichen Kulthügel, Dagobas, Thùpas, Stùpas genannt, aus Lehmziegeln, Erde und Geröll erbaut, waren ursprünglich wohl meist von einer steinernen Außenhülle umgeben, deren Reliefschmuck uns nur noch in wenigen Beispielen erhalten ist.

Im Dezember 1934 unternahm Dr. S. Paranavitana die Ausgrabung der Kantaka Cetiya in Mihintale, deren Name durch Inschriften des 1./2. Jahrhunderts n. Chr. gesichert ist. Das Bauwerk wird zum erstenmal in der Regierungszeit des Königs Lanjatissa (59—50 v. Chr.) erwähnt, von dem es heißt, daß er den Thùpa von einem Steinmantel umhüllen ließ (Mhv. XXXIII, 25). Der Bau ist somit älteren Ursprunges, gehört vermutlich sogar der frühesten buddhistischen Bauperiode an. Die Dagoba hat an den vier Kardinalpunkten Vorbauten, die im Singhalesischen als Vàhalkadas bezeichnet werden, ein Name, der sich auch in der Fachliteratur durchgesetzt hat, wenngleich Einwände gegen diese Bezeichnung erhoben worden sind (A. R. 1910/11, P 10). Die Bedeutung dieser altarartigen Vorbauten, vermutlich die agghikas der Pali-Chroniken, ist keineswegs geklärt. Die zum Vergleich herangezogenen indischen Reliefs der Amaràvati-Schule, auf denen bei der Darstellung von Stùpas ebenfalls Vorbauten in Erscheinung treten (etwa Kramrisch Abb. 270) sagen wenig aus, da es sich nicht wie in Ceylon um massive Baukörper handelt, sondern um freistehende Säulen.

Um auf die Kantaka Cetiya zurückzukommen, so befinden sich hier zu beiden Seiten dieser Architekturvorsprünge ornament- und figurengeschmückte Stelen, die von rundplastisch ausgeführten Tierfiguren gekrönt werden. Ein gemeinsamer Mantel aus Kalkstein zieht

sich um die unteren Teile des Domes und der Vorbauten, so daß wir auch die letzteren, indem wir uns auf die Mahàvamsa-Stelle beziehen, in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datieren können. Einige, dem Steinmantel eingefügte Stelen lassen die Vermutung zu, daß man sie aus älteren Baubeständen übernommen habe und auch stilistische Erwägungen machen, wie wir sehen werden, einen früheren Zeitansatz wahrscheinlich.

Auch in Anuradhapura sind die Vàhalkadas der großen Dagobas der Schauplatz der frühen Skulptur. Die Mahà Thùpa, ein Bau Dutthagàmanis (101—77) scheidet für uns aus, da sich die Reliefstelen nicht erhalten haben. Dagegen sind bei dem zweiten Bauwerk des gleichen Königs, der Maricavatti Dagoba, die Vàhalkadas wenigstens teilweise erhalten. Hocart (C. J. II, P. 6) hält sie für Kopien in Granit aus dem 10. Jahrhundert nach Originalen in Kalkstein, sich dabei auf eine Mahàvamsa-Stelle stützend (LII, 45). Die Originale jedoch, wie ein Vergleich mit der Kantaka Cetiya lehren wird, stammen mit größerer Wahrscheinlichkeit vom ursprünglichen Bau Dutthagàmanis, als etwa von den Restaurationsarbeiten Gajabàhuka Gàmanis (173—195), der einen neuen Steinmantel um die Dagoba legen ließ (Mhv. XXXV, 121).

Wichtiger noch sind die Stelen der Abhayagiri Dagoba. Dieser Bau ist nach den Aussagen der meisten Autoren von Vatta Gàmani Abhaya errichtet (C. J. I, P. 2), dessen Name jedoch in der Beschreibung des Mahàvamsa nicht erwähnt wird (XXXIII, 81). An anderer Stelle XXXV, 119) heißt es, daß der König Gajabàhuka Gàmani den Abhayagiri Thùpa vergrößert habe und auch vier «Eingänge» hinzugefügt habe. Es ist gut möglich, daß wir in diesen «adhimukham» einen Hinweis auf die Vàhalkadas besitzen. Eine am südlichen Vorbau angebrachte Inschrift sagt aus, daß König Malutissa — der Kanittha Tissa des Mahàvamsa (226—244) vier ayikas gebaut habe (E. Z. I, 252). Inschriften auf Reliquienkästchen beziehen sich ebenfalls auf Kanittha Tissa.

Einfacher ist der zeitliche Ansatz zu finden für die Vàhalkadas der vierten großen Dagoba, der Jetavanàràma, ein Bauwerk, das mit Sicherheit von König Mahàsena errichtet worden ist (334—361) und später keine entscheidenden Veränderungen mehr erfahren hat. Die Stelen der Vàhalkadas, in den Motiven denen der Abhayagiri Dagoba sehr verwandt, zeigen deutlich einen reiferen Stil.

Noch in der Polonnaruva-Architektur treten die reliefgeschmückten Vorbauten der Dagobas hervor. Leider sind auch die kürzlich erst bei den Ausgrabungen der Rankot Dagoba freigelegten Vàhalkadas so stark zerstört, daß sie für einen Vergleich nicht in Frage kommen. Dagegen mag man auf eine Besonderheit dieser späten Vàhalkadas hinweisen. Hier wird durch nischenartige Vertiefungen ein Platz geschaffen für die Aufstellung von Kultbildern. Aehnliches findet sich bereits bei den Vorbauten der Maricavatti, und es ist auch dies ein deutlicher Hinweis auf spätere Restaurationsarbeiten an diesem Bauwerk.

Ueber die Issarasamana Vihare wurde bereits das Notwendigste gesagt. Wir werden den reichen Skulpturenschmuck dieser Vihare nicht einheitlich datieren dürfen, aber wir werden dennoch kaum mit einem der vorhandenen Reliefs in die erste Bauperiode Devànàmpiyatissas (247—207) zurückgehen können. Hinzufügungen einzelner Bauten werden in den Chroniken wiederholt genannt. So läßt König Vasabha (126—170) ein Uposatha-Haus errichten (Mhv. XXXV, 87). Vohàrika Tissa (269—291) erbaut einen Wall (Mhv. XXXVI, 36). Diese Daten kämen für einige Reliefs schon eher in Frage. Entscheidend jedoch sind die Wiederherstellungsarbeiten Kassapa I. (526—552), doch dürfen wir für einige Reliefdarstellungen ein noch späteres Datum als sicher betrachten, wenngleich die Chroniken von diesen nichts zu melden wissen.

Wenn wir die Vàhalkada-Stelen als erste Leitform der Ceylon-Skulptur bezeichnen, so erkennen wir eine zweite, zeitlich später anzusetzende, charakteristische Formulierung der Ceylon-Kunst in der Gestaltung des Einganges zu Thùpa-Terrassen und Vihares. Eine niedrige Treppe wird zu beiden Seiten von Balustraden eingefaßt. Vorgelagert ist ein halbkreisförmiger Stein, der sogenannte Mondstein, flankiert von zwei Wächterstelen. Diese Treppenanordnung ist für die mittlere bis späte Anuradhapura-Zeit charakteristisch und erfährt auch in der Polonnaruva-Periode nur Abwandlungen in Einzelheiten. Wichtig in unserem Zusammenhange ist, daß sämtliche der genannten Teile reich mit Relief geschmückt sind. An besonders gut ausgeführten Treppen werden sogar die einzelnen Stufen von winzigen Zwergen getragen, die an der Vorderseite der Stufe, je zwischen zwei Pfeilern, in Relief dargestellt sind.

Die Form der Balustrade wechselt und damit auch der plastische

Schmuck. Als reife Form mag die Makara-Balustrade angesehen werden. Den oberen Abschluß dieser Balustradenform bilden Ranken, die aus dem Maule eines Makara, das sich am obersten Treppenabsatz befindet, in elegantem Schwunge sich nach unten abrollen. Die Außenseite ist meist mit einer Löwenfigur verziert. Diese Tierfiguren sind selbstverständlich nicht allein aus dem Schmuckbedürfnis zu erklären, sondern erfüllen die Aufgabe, unheilvolle Mächte von dem Eindringen in das Innere des Baues abzuhalten.

Das gleiche gilt von der plastischen Verzierung der Wächterstelen. Diese selten fehlenden hochgestellten Steinplatten ähneln in ihrer Funktion den Vàhalkada-Stelen, unterscheiden sich jedoch in der äußeren Form von diesen, wie auch in der Wahl der Bildmotive. Von den Vàhalkada-Stelen ausgehend, würde man die rechteckige Form als die früheste ansehen, die sich jetzt in zwei Phasen entwickelt, zunächst in den nach oben ausgeschweiften, zugespitzten Bogen und später in einen völlig abgerundeten Bogen, wobei die Reihenfolge auf der Beobachtung beruht, daß man in Polonnaruva nur noch Rundbogenstelen antrifft.

Auch in den Bildmotiven läßt sich ein Wechsel, dem Formwandel entsprechend, feststellen. Rechteckige, zoomorphe Nàgastelen stehen am Anfang, solche mit abgerundeten oberen Ecken und einer Spitze versehene, in ihrer Grundform jedoch noch rechteckige Stelen, Vasen-Darstellungen tragend, an zweiter Stelle. Aehnliche Proportionen, doch eine ausgeprägtere Rundung finden wir bei den frühen Zwergenstelen und schließlich die vollendete Rundform bei den anthropomorphen Nàgastelen bis in die Polonnaruvazeit hinein. Eine solche schematische Aufstellung kann nur mit Vorsicht Verwendung finden. Jeder Typus hat seine eigene Entwicklung und zeigt innerhalb dieser oft erhebliche Abweichungen von der Norm.

Auf diese Entwicklung soll im Rahmen der stilistischen Untersuchung eingegangen werden, an dieser Stelle soll noch auf eine Eigentümlichkeit der Nàgaràjastelen hingewiesen werden. An der Außenseite der Stele, bei der linken Stele links, bei der rechten Stele rechts, befinden sich kleine Pfeiler, auf denen in halber bis dreiviertel Höhe der Stele Tierfiguren aufsitzen. Elephant, Pferd, Löwe und Stier wechseln, wie man glaubt, nach der Himmelsrichtung. Der Elephant wendet sich nach Osten, das Pferd nach dem Süden, der Stier nach dem Westen und der Löwe nach dem Norden. Bei den

Tieraufsätzen der Kantaka-Stelen ist diese Orientierung durchgeführt, doch haben sich in Anuradhapura zuweilen Abweichungen feststellen lassen, und gar erst in Polonnaruva scheint der Stier allein für alle Himmelsrichtungen Geltung zu haben.

Es bleibt noch der vierte und merkwürdigste Teil jener Treppenanordnung zu besprechen, der sogenannte Mondstein, nicht zu verwechseln mit den gleich bezeichneten und ebenfalls für Ceylon so charakteristischen Edelsteinen. Diese vor dem Treppenzugang gelagerte, halbkreisförmige Granitplatte ist bei einem reifen Anuradhapura-Beispiel mit fünf Reliefstreifen verziert, die sich konzentrisch um den inneren Steinkern, welcher die Form einer ausgebreiteten Lotusblüte hat, ziehen und in wechselnder Folge figürlichen und pflanzlichen Schmuck aufweisen. Nicht reliefierte Mondsteine finden sich an den Eingängen der kleineren Bauten, und es mag dahingestellt bleiben, ob wir diese als ursprüngliche Form betrachten dürfen. Eine ganze Reihe dieser einfachen Formen tragen Inschriften des 6.—7. Jahrhunderts, und wir hätten danach für die reiche Anuradhapuragattung einen sehr späten Zeitansatz anzunehmen (vgl. C. J. II, Pl. 20, Text). In der äußeren Form des Steines läßt sich seit der Polonnaruva-Zeit deutlich eine Wandlung feststellen (Goloubev I). Der Halbkreis wird immer mehr in die Grade verlängert, die Umrißlinie immer bewegter, und auch die Tierfriese verschwinden endlich auf den Steinen der späten Zeit.

Wie bereits betont, reichen die reliefgeschmückten Architekturformen der Anuradhapura-Zeit noch in die Polonnaruva-Periode hinein, doch kommen hier neue Elemente hinzu, die in erster Linie auf den Einfluß der südindischen Kunst zurückzuführen sind. Motive, die in Anuradhapura nur angetönt waren, wie die Zwergenkapitelle einzelner Pfeilergruppen der Mahà Vihare und der Jetavanàràma, wie die vereinzelten Löwendarstellungen an Architekturteilen, erfahren in Polonnaruva eine reiche Ausbildung. So werden die Außenseiten der großen Sakralbauten über und über mit Relief verziert. Scheinarchitekturen aus Stuck, in denen sich Götter und Bodhisattva-Statuen befinden, Löwen, Hamsa, Zwergen-Friese ziehen sich rings um die Gebäude.

Gal Vihare, Lankàtilaka und der Tivanka-Tempel sind durch Quellenaussagen datiert. Am Zahnreliquientempel, der Wata Dàge befindet sich eine Inschrift Nissanka Mallas (1187—1196), doch

handelt es sich vielleicht nur um einen Umbau des runden Zahntempels Parakkama Bàhu I. (1153—1186). Die vier darin aufgestellten Buddhastatuen sind mit Sicherheit Ende des 12. Jahrhunderts anzusetzen. Das gleiche gilt für die Statuen der gegenüberliegenden Hata Dàge, die allerdings in barbarischer Weise zerstört worden sind. Bei kleineren einzeln gefundenen Statuen ist meist Vorsicht bei der Datierung nach dem Fundort geboten, da es gut möglich sein kann, daß kleinere Statuen aus Anuradhapura überführt wurden. Die Chroniken sind voll von Berichten über Wiederherstellungsarbeiten der Polonnaruva-Könige in der alten Hauptstadt, eine Tatsache, die selbstverständlich auch zu großer Vorsicht in der Beurteilung von Anuradhapuraskulpturen gemahnt.

Im Rahmen dieser Arbeit kann die provinzielle Baukunst und die damit verbundene Skulptur nur gelegentlich herangezogen werden. Sigiriya (526—552) und Yàpahuva (1272—1283) als Fixpunkte der Datierung wurden bereits genannt.

Unter Bezugnahme auf die obigen Ausführungen und das in einem Kapitel des Anhanges zitierte Quellenmaterial wollen wir zunächst in einer Tabelle zusammenfassen, wie sich die datierbaren Skulpturen über die Jahrhunderte verteilen und im Anschluß daran versuchen, für die sich ergebenden Lücken noch einige Stützpunkte zu finden.

Stelen der Kantaka Cetiya	—	*vor* der Mitte 1. Jahrh. v. Chr.
Vàhalkadas, Kantaka Cetiya	—	59—50 v. Chr.
Stelen, Abhayagiri Dagoba	—	2.—3. Jahrh. n. Chr.
Stelen, Jetavanàràma	—	334—361 n. Chr.
Outer Circular Road Buddha	—	*vor* Anfang des 4. Jahrh.
Gal Vihare, Polonnaruva	—	1153—1186 n. Chr.
Tivanka-Tempel	—	1153—1186 n. Chr.
Lankàtilaka	—	1153—1186 n. Chr.
Wata Dàge	—	1187—1196 n. Chr.
Yàpahuva-Freitreppe	—	1272—1283 n. Chr.

Wir haben bei dieser absichtlich auf das sicherste Material reduzierten Zusammenstellung zwei große zeitliche Gruppen vor uns, für die uns zunächst Verbindungsglieder fehlen: die frühe Anuradhapura-Zeit und die mittlere oder Blütezeit Polonnaruvas mit einem Ab-

schluß bis Yàpahuva. Dazwischen klafft eine Lücke von sieben bis acht Jahrhunderten.

Immerhin gibt es Möglichkeiten, diese Lücke auszufüllen. Einmal haben wir bereits Reihen architektonisch gebundener Reliefs kennengelernt, deren Anfangs- und Endglieder für uns zeitlich bestimmbar sind. Ferner ergibt sich ein Vergleich mit den Sigiriya-Fresken für die Mitte des 6. Jahrhunderts. Auch kann die Heranziehung einiger festländischer Skulpturen die Dunkelheit der folgenden Jahrhunderte wenigstens einigermaßen klären helfen. Und endlich wollen wir gleich an dieser Stelle noch einige Werke nennen, die auf Grund einer Inschrift, wenn auch nicht immer genau datiert, so doch ungefähr zeitlich einzuordnen sind.

Unter den Ceylon-Bronzen im Britischen Museum befindet sich ein Avalokiteśvara Padmapàni (Coomaraswamy 5, P. 296), der eine Inschrift — sangha dattah — in Devanàgari-Schrift trägt und nach Coomaraswamy im 9. Jahrhundert anzusetzen ist. Das Werk selbst ist künstlerisch nicht sehr bedeutend, läßt aber den Vergleich mit zahlreichen buddhistischen Bronzen der späten Anuradhapura-Zeit zu und trennt diese ganze Gruppe durch die Beweiskraft seiner Inschrift von den hinduistischen Bronzen der Polonnaruva-Zeit. In Pankuliya, im Norden der Stadt Anuradhapura, besitzen wir eine voll ausgebildete Treppenanordnung, deren dritte Stufe eine Sanskrit-Inschrift trägt. Paranavitana datiert diese in das 10. Jahrhundert oder vielleicht etwas früher. Die Skulpturen sind damit natürlich nur recht ungefähr datiert, jedoch ein sicherer Terminus ad quem gefunden.

Wenige Kilometer nordwestlich des eben genannten Pankuliya liegen die Ruinen eines größeren Klosters, der Vijayàràma. Hier wurden eine Reihe von Inschriften gefunden, deren Inhalt tantrischen Vorstellungskreisen entspricht (Paranavitana 5) und die mit ziemlicher Sicherheit in das 9. Jahrhundert zu datieren sind (A. R. 1891, P. 9). Der plastische Schmuck der Vijayàràma beschränkt sich auf eine stattliche Anzahl von Wächterstelen, meist Zwergendarstellungen, sowie auf einen Relieffries, dessen Figurengruppen unter Makaratoranas angeordnet, sich um die Basis eines Gebäudes ziehen.

Wir wollen nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß all diese Inschriften für die letzten Jahrhunderte des ersten Jahrtausends eine Blütezeit des Mahàyàna-Buddhismus verbürgen, und es wird allein

dieses Wissen uns eine Erleichterung in der Anordnung der Skulpturen verschaffen. Damit sind die notwendigsten Vorbereitungen getroffen, um uns nun der Betrachtung des Skulpturenmaterials zuzuwenden.

Die Stelen der Vàhalkadas

Es versteht sich von selbst, nach dem, was wir vorher festgestellt haben, daß auf die kontinuierliche Schilderung des Entwicklungsablaufes der Ceylon-Skulptur einstweilen verzichtet werden muß. Statt dessen werden wir uns darauf beschränken, kleinere Entwicklungsreihen und Typengruppen zusammenzustellen, bei deren Auswahl und Reihenfolge die Bestimmung eines zeitlichen Ansatzes, sei es auch nur ein relativer, als das Wesentliche angestrebt wird.

Ueber die Baugeschichte der Kantaka Cetiya in Mihintale wurde bereits das Notwendigste gesagt*. Betrachten wir hier zunächst die südliche, bereits veröffentlichte Stele (Paranavitana 2, Pl. VIb) der östlichen Vàhalkada — die nördliche Stele stimmt in den Einzelheiten fast genau überein, nur sind selbstverständlich die Seiten vertauscht — so fällt zuerst die sorgfältige Verteilung des Reliefschmuckes auf. Der ungewöhnlich schmale Pfeiler ist in vier quadratische, übereinander liegende Felder aufgeteilt, deren Trennungsstreifen jeweils verschieden ornamentiert sind. Das fünfte, oberste Feld hat auf gleicher Basis die mehr als doppelte Höhe und wird nach oben durch ein hohes Reliefband abgeschlossen. Auf dem Pfeiler ruht die Tierfigur, ein Elephant, dessen Grundfläche größer als die Aufsatzfläche des Pfeilers ist, so daß er namentlich in der Längsachse die Pfeilerkanten überragt. In der Felderfüllung wechseln tierische und pflanzliche Motive, wobei beachtenswert ist, wie stark symmetrisch die Pflanzenornamentik im ersten und dritten Feld von

* Eine kritische Beurteilung findet sich bei G. de Coral Remusat. Auf Grund eines Vergleiches mit Amaràvati, der allerdings keineswegs irgendwie durchgeführt ist, möchte dieser Forscher dann die Vàhalkadas der Kantaka Cetiya erst im 2.—4. Jahrhundert ansetzen. Dagegen sprechen ganz offenbar die Aussagen der Quellen!

unten angeordnet ist. Das zweite Quadrat füllt ein sich nach rechts, respektive links bewegender Elephant, dessen merkwürdige Haltung (es scheint, als ob er sich auf den Hinterbeinen aufrichtet) wohl auf die Bemühung zurückzuführen ist, den Körper des Tieres dem Quadrat so einzuordnen, daß die Mittelfigur die Diagonale ausfüllt, während zwei kleine Vögel auf die leer gebliebenen Ecken verteilt sind. Im obersten Relief befindet sich die gefüllte Vase, punnaghata, und darüber innerhalb des gleichen Feldes zwei Vögel. Die Zeichnung der Tiere erlaubt nicht, eigentlich von einer plastischen Gestaltung zu sprechen, zeigt jedoch genaueste Naturbeobachtung, eine Feststellung, die ganz allgemein für die Tierfiguren der frühindischen Kunst gilt.

Die Vorderseite des Pfeilers (nur zwei Seiten werden nicht von den eng anschließenden Bauteilen der Vàhalkadas zugedeckt) weist ein durchgehendes pflanzliches Motiv auf, den aus einer Vase emporsteigenden zentralen Stamm mit beidseitig in regelmäßiger Folge abbiegenden Blättern.

Die Pfeiler der östlichen Vàhalkada, die wir soeben beschrieben haben, unterscheiden sich von den übrigen Stelen der Kantaka Cetiya durch den eigentümlichen Felderschmuck und die ruhige Grundhaltung der Figuren in ihrer archaischen Formulierung. Die Motive dieser Pfeilerreliefe sind Allgemeingut der indischen Kunst. Der Pflanzenstamm, aus dem beidseitig Tier- und Menschenpaare entsteigen, ist ein beliebtes Motiv der Anuradhapura-Stelen und findet sich bereits in Sànchi. Das Motiv der Pflanzenschlinge, die fünf kreisförmige Rahmen ausspart für fünf übereinandergeordnete Einzelfiguren: Hahn, Löwe, Stier, Mann und Elephant ist ebenfalls charakteristisch für die Kantaka Cetiya.

Wir haben bereits erwähnt, daß diese Stelen nicht gleichzeitig mit der Steinfassung der Vàhalkadas entstanden sind, sondern vermutlich bei der Restaurierung durch Lanja Tissa in der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. aus älteren Baubeständen übernommen wurden. Dafür spricht vor allem die archaische Modellierung der neben den großen Pfeilern befindlichen kleineren Bildstelen, die als Reliefplatten in die Steinfassung eingelassen sind, und teils anthropomorphe, teils zoomorphe Nàgas wiedergeben.

Die Schlangenleiber der kleinen zoomorphen Stelen berühren den Boden kaum noch mit der Schwanzspitze, ganz im Gegensatz zu den

fest auf dem Boden ruhenden, nur mit dem Oberkörper emporschnellenden Nàgas der späteren Anuradhapura-Stelen oder auch Amaràvatis (Coomaraswamy 3, Abb. 146).

Besonders interessant ist jedoch die Darstellung des menschlichen Nàgas, des Nàgaràja. Dargestellt ist eine, über den Bildrand herausbrechende männliche Gestalt in voller Vorderansicht, den Kopf leicht geneigt, umrahmt durch eine siebenköpfige Schlangenhaube, die Hände in anbetender Haltung vor der Brust zusammengelegt. Das Gewand, das nur den Unterkörper bekleidet, läßt die Einzelformen fast nackt hervortreten. In kräftigem Relief ist nur der breite Gürtel gegeben, sowie der Schmuck an den Fußgelenken. Auffallend ist die Freude an vollen runden Formen. Die im großen gewahrte Symmetrie wird in Einzelheiten durchbrochen, so daß die leichte Senkung des Kopfes nach rechts und das leise Hervortreten der linken Hüfte einen S-förmigen Körperschwung andeuten, der für die Nàgaràjas der späteren Zeit so charakteristisch ist. Auffallend auch hier das Streben nach Füllung des Relieffeldes, das bis zur Sprengung des eigentlichen Bildrandes führt.

Wir haben keinen Grund, ein frühes Datum, also die Gleichzeitigkeit mit den Stelen, für die vollplastischen Tierfiguren anzuzweifeln. Die Stelen aus Anuradhapura mit Ausnahme der vorchristlichen Maricavatti und Mahà Thùpa Vàhalkadas trugen keine derartigen Tierfiguren, und wir haben gesehen, daß das Motiv erst wieder bei den kleinen Seitenpfeilern der Treppenwächter-Stelen auftritt.

Betrachten wir das Pferd der südlichen Vàhalkada der Kantaka Cetiya. Man hat den Pferden der Ceylon-Skulptur oft vorgeworfen, daß sie ein Phantasieprodukt von Künstlern seien, die vermutlich nie ein Pferd zu sehen bekommen hätten. Der große Kopf dieses überaus zart modellierten Pferdchens weist jedoch deutlich auf einen Pferdetypus hin, der auch in China in früher Zeit plastische Nachbildung erfahren hatte (Fischer S. 308) und der sich deutlich unterschied von dem indischen Typus der Frühzeit, etwa dem Pferd auf dem Aśoka-Kapitell von Sarnath. Formal übereinstimmend mit dem Reliefschmuck der Stelen ist die archaisch strenge Geschlossenheit des Aufbaues und die Freude an der sanften Rundung der Formen.

Gehen wir über zu dem figürlichen Schmuck der eigentlichen Vàhalkada-Steinfassung, so sind hier drei Friese zu nennen, die von

unten anfangend betrachtet, Elephantenköpfe in Vorderansicht, eng aneinander anschließende laufende Hamsas und in der obersten Reihe Zwerge zur Darstellung bringen. Die ersten beiden Friese sind für die Vàhalkadas charakteristisch und verharren in der typologischen Entwicklung als eine Konstante, die sich kaum noch in Einzelheiten abwandelt. Das gleiche gilt eigentlich auch für die Zwergenfriese, doch sind hier in Mihintale interessante Einzelbeobachtungen gemacht worden (Paranavitana 2, Pl. VI, o; Getty, P. 25). Die Darstellung eines elephantenköpfigen Wesens als eine Vorstufe des Ganapati, die ihn umgebenden Gestalten als Träger seiner Attribute sind von Paranavitana erkannt worden. Die geringe Höhe des Frieses erlaubt diesen fettleibigen Gestalten nicht, aufrecht zu gehen, und so finden wir sie in kauernder Haltung mit an den Leib gezogenen Beinen und ausgestreckten Armen. Von der Kleidung wird in ihrer farblosen Erhaltung nur der breite Gürtel und zuweilen auch der Gelenkeschmuck sichtbar. Ausdrucksvoll und reich abgewandelt sind die Köpfe, besonders auffällig der große Mund und die stark hervortretende Unterlippe.

Den oberen Abschluß der Vàhalkadas bildet eine aus Ziegelsteinen aufgebaute Architekturfassade, Nischen, in denen sich Stuckfiguren befanden. Einige kopflose Leiber befinden sich noch an Ort und Stelle. Wenige Köpfe konnten in der Schuttmasse gerettet werden. Einer derselben, jetzt im Anuradhapura-Museum, gehört künstlerisch zu dem Reizvollsten, was bisher bei den Ausgrabungen der Kantaka Cetiya zutage kam. Man wird unwillkürlich an antike Vorbilder denken. Dazu verleitet der jugendlich frische, lebensvolle, kaum indisch anmutende Gesichtstypus, die Frisur und die plastisch vertieften Augäpfel, welch letzteres Kunstmittel, allerdings für Großplastik, erst in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. innerhalb des griechisch-römischen Kunstkreises aufkommt. Dennoch erscheint es fraglich, ob wir in diesem Zusammenhang mit dem Einfluß römischen Kunstgutes rechnen müssen. Das frühe Datum der Vàhalkadas spricht dagegen. Hinzu kommt jedoch, und das ist entscheidend, daß wir für einzelne Züge des Mihintale-Köpfchens auch bei den Maurya- und Sunga-Terrakotten des Festlandes Entsprechungen finden. So für den kunstvollen Aufbau des Haares, das leider stark zerstört ist, den großen Mund, die eingegrabenen Augäpfel (Coomaraswamy 3, P. VI). Es liegt also kein Grund vor, einen

spätantiken Einfluß anzunehmen, wenn wir ähnliche Kunstmittel in vorchristlicher, nordindischer Kunst kennen.

Ziehen wir ein zweites Köpfchen der Kantaka Cetiya heran, so ist bei diesem nun auch der Gesamttypus verwandelt, und wir sind nicht einmal mehr in Versuchung, nach westlichen Vorbildern zu fahnden. Innerhalb der Ceylonkunst haben wir wenig Vergleichsmöglichkeiten für diese Köpfchen, wie sich überhaupt erst Stuckplastik aus späterer Anuradhapura-Zeit erhalten hat. So war dieses nur ein Exkurs, der der künstlerischen Qualität des Werkes zugestanden werden mußte, und wir wenden uns nunmehr im Anschluß an die Besprechung der Kantaka Cetiya der Maricavatti Dagoba zu.

Hocart hatte, ohne Kenntnis von der Kantaka Cetiya zu haben, die Granitfassung der Maricavatti Vàhalkada als Werk des 10. Jahrhunderts angesehen (C. J. II, P. 6), wozu er hauptsächlich durch seine These der späten Verwendung des harten Gesteines, einer frühen ausschließlichen Verwendung des weichen Kalksteines gegenüber, veranlaßt wurde. Die Frage, ob wir es hier mit Kopien nach Kalksteinoriginalen zu tun haben, läßt sich selbstverständlich nicht ohne ein gründliches Studium entscheiden. Dabei wäre auch die grundsätzliche Frage zu stellen, ob man bei Wiederherstellungsarbeiten in Ceylon überhaupt Rücksicht auf die originalgetreue Wiedergabe der ursprünglichen Bauform nahm oder nicht vielmehr im Stil der eigenen Zeit ergänzte.

Welche Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich zu den vorchristlichen Vàhalkadas der Kantaka Cetiya? Hier wie dort begrenzen je zwei Stelen den Vorbau, deren größere die gleichen schmalen Proportionen aufweisen. Ein Vergleich zwischen Gesamtansichten (Parker 1, 84; C. J. II. P. 1; A. R. 1935) zeigt eine fast vollständige Uebereinstimmung, was die Proportionen der Architekturteile und die Verteilung des Reliefschmuckes anbetrifft. Nur in Einzelheiten lassen sich Abweichungen beobachten. So fehlt bei der Maricavatti der Hamsafries, und statt des Zwergenfrieses finden wir einen Zug «buddhistischer» Tiere, von Männern angeführt. Auch in der Formensprache läßt sich die Verwandtschaft feststellen. Uebereinstimmend ist die Schlichtheit in der Formulierung, die Verwendung eines flachen Reliefs ganz im Sinne einer Zeichnung. Der Umriß bestimmt die Figur. Bei den Stelen finden die gleichen Motive und die gleichen Tieraufsätze Verwendung. All diese Beobachtungen machen es wahr-

scheinlich, daß die Maricavatti Vàhalkadas zeitlich nicht erheblich von den Vàhalkadas der Kantaka Cetiya zu trennen sind, also entweder Beweis dafür sind, daß der harte Stein schon in früher Zeit Verwendung fand, oder aber dafür sprechen, daß die Kopisten des 10. Jahrhunderts mit großer Sorgfalt die vorchristlichen Originale kopiert haben.

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Vàhalkadas wird uns erst recht deutlich, wenn wir sie als einheitliche Gruppe denjenigen der Abhayagiri und Jetavanàràma Dagoba gegenüberstellen.

Wenden wir uns zunächst den Stelen der Abhayagiri-Vorbauten zu, für die wir einen Ansatz im 2.—3. Jahrhundert begründet haben. Wir begnügen uns mit wenigen Beispielen, denn die Vàhalkadas sind meist bis zur Unkenntlichkeit zerstört und die Stelen nur in Fragmenten erhalten. Motivisch neuartig sind Stelen, auf denen zwei Figuren, je in einem eigenen Rahmen, so verteilt sind, daß die obere, männliche Gestalt die ganze Breite der Steinplatte und etwa zwei Drittel der Höhe einnimmt, während die untere, weibliche Figur an den äußersten Rand des Steines gedrängt nur etwa die Hälfte der Breite und zirka ein Drittel der Gesamthöhe beansprucht (Abbildungen bei Smither 1).

Die plastische Behandlung dieser Reliefs unterscheidet sich von allem, was wir bisher kennengelernt haben. Das flache Relief hat einer tief in den Stein eingreifenden Bearbeitung Platz gemacht. Die menschlichen Figuren, denen nunmehr eine größere Bedeutung zukommt, treten in hohem Relief aus dem Stein hervor und werden reicher in der Bewegung und in der Modellierung des Details. Die Beschreibung dieser Stelen, deren Proportionen sich ebenfalls verändert haben — sie sind weniger schlank als vielmehr breit und wuchtig — ist bereits ausführlich von Smither besorgt worden.

Der archaische Charakter, der vor allem den menschlichen Figuren, trotz ihrer Befreiung vom Reliefhintergrund, noch anhaftet, der gespreizte Stand, eine gewisse Befangenheit der Bewegung, all dieses verliert sich nun bei den Stelen der letzten zu betrachtenden großen Dagoba in Anuradhapura, der Jetavanàràma im Osten der Stadt.

Von dort stammen die berühmten siebenköpfigen zoomorphen Nàgastelen. Das bekannteste Beispiel im Anuradhapura-Museum (C. J. II, Pl. XI, 1) zeigt den vierfach gewundenen Schlangenkörper zwischen zwei schlanken Säulen, unterhalb eines von drei buddhisti-

schen Fenstern gekrönten Schirmes. Die saftige Modellierung, etwa im Vergleich zu den Kantaka Nàgas, aber selbst den Amaràvati-Beispielen gegenüber, verrät eine reife hohe Stufe innerhalb der frühesten Entwicklungsphasen der Ceylon-Skulptur.

Als weiteres Beispiel derselben Stilstufe mag uns ein Nàgaràja von der Jetavanàràma dienen. Zur vollständigen Stele gehört auch hier die untere weibliche Figur (Smith, Pl. XXI, A). Der archaische Charakter hat sich hier vollständig verloren in der Freiheit der Bewegung, infolge der Verschiebung der Körperachsen, der Verteilung des Gewichtes auf Stand und Spielbein, der ausgewogenen Reife der Komposition. Dennoch erkennen wir bei genauer Betrachtung Züge, die diese Stele ebenfalls in eine frühe Zeit verweisen. Die unaufdringliche Zurückhaltung, die sich in dem ruhigen Vollzug der Bewegung ausdrückt, das feine Lächeln des durch zeichnerische Mittel modellierten Gesichtes machen uns durchaus glauben, daß es sich hierbei noch um ein Werk aus der Mitte des 4. Jahrhunderts handeln kann.

Hier hat sich in Ceylon auf eigener Tradition aufbauend, wie die motivische Entwicklung der frühen Nàgaràja-Stelen zeigt, ein Stil ausgebildet, der gewisse Uebereinstimmungen aufweist mit dem Stil der Gupta in Indien. Von dem soeben besprochenen Nàgaràja führt eine gerade Entwicklung zu dem häufig publizierten, wohl bekanntesten Relief der Ceylon-Kunst, dem sogenannten Liebespaar der Issarasamana Vihare (Hürlimann, Tf. 41). Gewiß trennt diese beiden Werke noch ein erheblicher zeitlicher Abstand, aber wir können vielleicht gerade aus der Gegenüberstellung dieser beiden Reliefs erkennen, wie stark sie die Kunst eines Landes wiederspiegeln.

Weitere Reliefs der frühen Annuradhapurazeit

Für das Issurumuniya-Relief — unter diesem Namen ist das Liebespaar bekannt geworden — besitzen wir eine Datierungsmöglichkeit in die Regierungszeit Kassapa I. (526—552). Wir wissen von diesem König, daß er sich sehr um die Ausschmückung der Issarasamana Vihare gekümmert hat, und wir kennen beglaubigte Werke aus derselben Zeit, die Sigiriya-Fresken. Ein kurzer Vergleich der weib-

lichen Figur etwa mit der Frau eines Sigiriya-Freskos (Fischer S. 183, 184, rechte Figur) wird genügen, um von der Gleichzeitigkeit der Werke zu überzeugen. Mund, Augenbrauen, Umriß des Gesichtes, beinahe jedes Detail zeigen die Verwandtschaft. Nun zu unserem Vergleich mit dem Schlangenkönig. Auch hier stimmt vieles überein, Einzelheiten wie der plastische Grat der Augenbrauen, die Modellierung der Füße (man vergleiche namentlich die gespreizten Zehen), die Grundstruktur des männlichen Körpers in ihrer nach unserem Geschmack weiblichen Art, die Betonung der Bewegungsmöglichkeiten an den Gelenken und vieles mehr. Neu erscheint uns eine zunehmende Ueppigkeit der Einzelformen, vergleiche etwa die Lippen der Männer verbunden mit dem Verlust jener letzten archaischen Zurückhaltung. Stellten wir den Nàgaràja an das Ende einer Entwicklung zu einer plastischen Durchformung des menschlichen Körpers, die mit den Kantaka-Stelen begann, so erkennen wir bei dem Issurumuniya-Liebespaar den weiteren Verlauf dieser Entwicklung zu einem Höhepunkt, der jede Erinnerung an seine archaischen Anfänge verloren hat und in einer sinnlichen, rein plastischen Darstellung des Menschen gipfelt. Hierzu gehört die Verwendung des Lichtes in der räumlichen Durchbildung der Komposition. Die kräftige plastische Form ergibt in der tropischen Sonne einen reichen Wechsel von Licht und Schatten. Die stark betonten Ueberschneidungen, die Einbeziehung des Reliefhintergrundes, etwa bei der Darstellung des Schildes hinter der männlichen Figur, tragen ihrerseits zu der räumlichen Durchgestaltung bei.

Von dieser Beobachtung aus ließe sich eine Verbindung zu den Nàgaràjas der Wächterstelen finden, doch wir müssen zunächst noch bei einigen Frühwerken der Anuradhapurazeit verweilen, die wir bisher, um die Entwicklung klarer zu zeichnen, beiseite gelassen haben.

Zwei Reliefs in marmorartigen Stein geschnitten, heute im Colombo-Museum, sind nach Stil und Material charakteristische Werke der Amaràvati-Schule des Krishna-Tales (C. J. I. Pl. 42, 43).

In seiner Zusammenfassung der Ceylon-Skulptur (C. J. I, P. 95) hielt Hocart diese beiden Reliefs, also vor etwa 15 Jahren, für die frühesten datierbaren Werke der Ceylon-Kunst. Beide Reliefs sind stark zerstört. Das eine, Màyas Traum darstellend, hat an der Oberfläche so gelitten, daß die plastischen Formen an einigen Stellen völlig abgeschliffen sind und dadurch dem Relief einen, der plastisch

voll entwickelten Stilstufe entgegenwirkenden zeichnerischen Charakter verleihen. Auch scheint die Qualität nicht besonders hochwertig zu sein. Für einen relativ späten Ansatz innerhalb der Amaràvati-Kunst vergleiche man das Relieffragment der anbetenden Frauen im Museum Madras (Grousset fig. 33), das wohl in das 3. Jahrhundert n. Chr. gehört.

Stilistisch nicht so verschieden wie Hocart meint, vielmehr besser in der Qualität der Ausführung ist das zweite Relief, wohl das Wunder von Sravasti darstellend. Die Beurteilung ist jedoch auch hier stark beeinträchtigt durch den fragmentarischen Charakter des Reliefs. Die Frage ist gestellt worden (Sewell), ob es sich um die Arbeiten einheimischer Künstler in Amaràvati-Material oder aber um importierte Werke handelt. Sollte die erste Antwort berechtigt sein, müßte es sich geradezu um Kopien nach Amaràvati-Vorbildern handeln, denn andere zeitgenössische Werke, Stelen der Abhayagiri und Jetavanàràma, zeigen zwar eine generelle Verwandtschaft, niemals jedoch genaueste stilistische und vor allem motivische Uebereinstimmung. Wir werden diese Werke also besser als Importstücke betrachten, solange sich nicht gleichartige Arbeiten in einheimischem Material finden lassen. Sewell glaubt aus der Inschrift eines anderen in Ceylon gefundenen Amaràvati-Steines entnehmen zu können, daß diese Werke gleichzeitig mit der Zahnreliquie in der Regierungszeit Meghavannas (362—389) nach Ceylon gebracht wurden.

Beobachten wir diese generelle Verwandtschaft, die wir soeben erwähnten, nunmehr an den Reliefs eines Pfeilers, der bei der Abhayagiri Dagoba gefunden wurde (C. J. I. Pl. XLIV, 1; 2). Hocart hat diese Werke in Zusammenhang mit den Amaràvati-Stelen gebracht und die Schlankheit der Gliedmaßen, die Beweglichkeit der Figur als Vergleichskriterien genannt. Beobachtet man diese Figuren jedoch genauer, so sind zwar jene Züge charakteristisch, doch entspricht die plastische Formengebung weder den zurückhaltenden zeichnerischen Darstellungen, noch den überquellenden plastischen Formen der frühen bezw. späteren Anuradhapura-Reliefs. Charakteristisch für Ceylon ist stets die klare Begrenzung des Reliefs, der ruhige Aufbau und die übersichtliche Komposition. In diesem Sinne gehören die Darstellungen des Abhayagiri-Pfeilers in den Zusammenhang der frühen Kantaka-Stelen genau so wie in denjenigen der spätesten Yàpahuva-Reliefs. Einflüsse der Amaràvati-Schule dürfen

wir wohl annehmen, keineswegs jedoch diese Werke als Arbeiten südindischer Künstler betrachten.

Auch das von Hocart genannte Beispiel von der Jetavanàràma beweist diese letzterwähnte Vermutung des gleichen Autors nicht (C. J. I, XLV, 1). Dargestellt ist ein lehrender Bodhisattva mit sechs streng symmetrisch angeordneten Begleitfiguren. Stellen wir ein entsprechendes Relief aus Amaràvati gegenüber (Coomaraswamy 3, Abb. 140, auch hier handelt es sich um eine in Felder aufgeteilte Bildstele), so werden gerade die Unterschiede in der Komposition offenbar, die streng symmetrische Geschlossenheit des Anuradhapura-Reliefs mit ihrer Vorliebe für geometrische Einzelformen kontrastiert zu dem lockeren Aufbau des südindischen Werkes.

Im Anschluß an diese frühceylonischen Reliefs müssen wir noch ein Werk erwähnen, das in seiner Art einzigartig auch in stilistischer Hinsicht ist, den sogenannten Mahà Meru Gala. Dieser kaum 40 cm hohe, in Sigiriya gefundene Obelisk ist an vier Seiten mit je drei Reliefs geschmückt (A. R. 1910/11; P. 69; Plates XLff), die durch Ornamentstreifen voneinander getrennt und nach oben und unten abgeschlossen sind. Nur die vier mittleren Reliefs behandeln auf jeder Seite ein neues Thema. Während die übrigen Reliefs Reihen von Figuren in anbetender Haltung, oben je fünf nach links sich bewegende Gestalten, unten je sechs nach der Bildmitte ausgerichtete Figuren enthalten, geben die vier Mittelstücke in wechselnder Umrahmung selbständige Szenen wieder, deren Deutung im einzelnen noch nicht gelungen ist. Dargestellt ist neben dem Menschen Tier, Landschaft und Architektur. Technisch und künstlerisch ist das Relief primitiv, ja beinahe roh. Die Figuren sind in groben Umrissen gegeben, Architektur und Ornament meist nur durch Ritzung angedeutet. Vermutlich hat hier die Bemalung eine wesentliche Rolle gespielt. Man wird vorsichtig sein müssen in der stilistischen Beurteilung, wenngleich eine allgemeine Aehnlichkeit mit Medaillonreliefs aus Barhut und Bodhgaya vielleicht einen frühen Ansatz rechtfertigt.

Die Buddhastatuen der Anuradhapura-Zeit

Die Beziehungen zwischen Ceylon und der buddhistischen Kultur des Krishna-Tales sind gewiß rege gewesen, doch darf man wohl

kaum so weit gehen, wie etwa Coedès, die buddhistische Kunst Ceylons in ihrer Gesamtheit auf Amaràvati zurückzuführen und von dort her abzuleiten. Eine Inschrift aus Nàgarjunikonda verrät uns, daß Mönche aus Ceylon nach Südindien auswanderten und eine eigene Vihare erbauten — sogar ein Künstlername, der des Sàlavadhaki Vidhika, wird erwähnt — und gibt uns damit den Beweis, daß sich eine kulturelle Beeinflussung auch in umgekehrter Richtung vollzog, so daß wir mit besserem Recht von einem kulturellen Austausch zwischen den beiden großen buddhistischen Ländern des Südens reden dürfen (Vogel 2; Longhurst). Von Bedeutung ist diese Frage besonders bei der Behandlung der Buddhastatuen. Die Abhängigkeit des Ceylon-Buddhas von Amaràvati ist mit aller Bestimmtheit ausgesprochen worden (Waldschmidt).

Betrachten wir daher zunächst die Statuen des stehenden Buddha, da den Sitzstatuen im Krishna-Tal, abgesehen von den Beispielen der Reliefkunst, keine große Bedeutung zukommt.

Auf der Terrasse der Mahà Thùpa befand sich eine ganze Gruppe solcher stehenden Buddhas, von denen Coomaraswamy zwei charakteristische Beispiele abbildet (Cave, XXI; Coom. 9, P. 229; Coom. 3, fig. 293). Der linke Arm hält das über der linken Schulter herabgleitende Gewand in einer Weise, daß der untere Rand sich auf gleicher Höhe mit dem unteren Abschluß des Untergewandes befindet, während das durch den linken Arm angehobene Obergewand den untersten Streifen des Untergewandes sichtbar werden läßt. Die rechte Schulter bleibt unbedeckt. Das Motiv bleibt durch die Jahrhunderte unverändert. Für eine Unterscheidung der einzelnen Werke sind wir daher auf eine sehr sorgfältige Beobachtung der Einzelformen angewiesen. Betrachten wir zunächst die eine der beiden Statuen (Coom. 3, fig. 293). Die Falten ziehen sich in freier Anordnung um die rechte Seite des Körpers. Meist ist die Hauptfalte noch von einer zarter modellierten Nebenfalte begleitet. Der Faltenwulst hat ein abgerundetes Profil. Mit dem Emporheben des Obergewandes ziehen sich die Falten nach der linken Schulter hin zusammen. Vergleichen wir damit die Faltengebung der zweiten Figur (Coom. 9, P. 229), so bemerken wir bedeutsame Unterschiede. Hier sind die Falten streng parallel angeordnet, als scharfe Grate modelliert und steigen in jähem Wechsel nach der linken Schulter hin an. Beachten wir ferner den Kopf dieser Statue mit seinen auffallend

kleinen Augen und den außerordentlich hochliegenden Augenbrauen und vergleichen wir dazu wieder den Kopf der ersten Statue. Die Augenpartie ist betont durch die plastische Modellierung der Augäpfel, die niedrigen, stark gewölbten Augenbrauen. Der ganze Kopf mit seiner kräftigen Nase und den vollen Lippen, der mächtigen Stirn macht durch seinen etwas wilden Ausdruck, der betonten «Geistigkeit des Ceylon-Buddhas» gegenüber den Vergleich mit frühen indischen Yaksha-Köpfen, oder auch einem Kopf vom Stùpa zu Barhut möglich (Bachhofer Tf. 22 links). Einen frühen Ansatz dieser Buddhastatue unterstützen wohl auch die plastisch modellierten Augen, da für die spätere Zeit die Aussagen der Quellen stets die aus kostbarem Material eingesetzten Augen des Buddabildes betonen. Vergleichen wir nun den Amaràvati-Buddha (Coom. 3, fig. 137—139), so ergibt sich zwar mit der früheren Anuradhapurastatue eine gewisse Uebereinstimmung in der breiten Anlage der Figur und der kugelförmigen Gestaltung des Kopfes, jedoch ist unterschiedlich die Behandlung des Gewandes und die klare Gliederung des Ceylon-Buddhas, der etwas formlosen Masse des Amaràvati-Buddhas gegenüber. Bei den Ceylon-Buddhasstatuen ist stets großer Wert auf die Trennung der Gliedmaßen durch einen vertikalen Einschnitt, sowie auf die horizontale Betonung der Bauchfalte gelegt. Bei anfänglicher Abhängigkeit sowohl des Amaràvati- wie des Anuradhapura-Buddhas von der nordindischen Mathuraschule strebt, wie es demnach scheint, die Entwicklung der Buddhastatuen im Krishnatal und in Ceylon gänzlich verschiedenen, stilistisch voneinander unabhängigen Zielen zu.

Die hier genannten Werke sind natürlich nur wenige Beispiele der frühen stehenden Buddhastatuen. Ein hervorragendes Werk, das allerdings diesmal nicht aus Anuradhapura stammt, ist der Buddha von Ayitige Väva (A. R. 1892, Pl. XXII). In technischer Hinsicht ist bemerkenswert, daß die Gliedmaßen, Kopf und Rumpf aus separaten Steinblöcken ausgehauen sind und später zusammengefügt wurden.

Betrachten wir nun noch kurz den Kopf mit ausgehöhlten Augen, ebenfalls von einem stehenden Buddha der Mahà Thùpa. Der Stein ist so weich, Kalkstein, daß die Modellierung der eines Tonkopfes gleichkommt. Jede starre Linienführung ist vermieden. Die Uebergänge sind zart und unmerklich, die Einzelheiten mit rein plastischen Mitteln gegeben. Nur die Augenbrauen sind eingeritzt. Das Löckchen

auf der Stirn — das unnaloma — ist nicht sichtbar, der Schädelauswuchs nicht übertrieben betont, die Ohren nicht übermäßig in die Länge gezogen. Wir werden uns hier die Ergänzungen in kostbarem Material hinzuzudenken haben. Dem frühen kugelförmigen Kopftypus gegenüber ist das Oval dieses Kopfes zu betonen.

Die Sitzstatuen der frühen Zeit bieten ein abwechslungsreicheres Bild. Wir wollen hier sechs Beispiele zusammenstellen, von denen vier aus Anuradhapura und nächster Umgebung stammen.

1. Buddha vom Outer Circular Road (Coom. 3, fig. 295) östlich der Abhayagiri-Dagoba. Auf diese Statue beziehen sich mit großer Wahrscheinlichkeit eine ganze Reihe von Aussagen der Quellen (siehe Anhang).

2. Buddha von Toluvila, ebenfalls in Dhyàni mudra, jetzt im Colombo-Museum (Fischer S. 170).

3. Buddha westlich der Abhayagiri in àsirvàda mudra (A. R. 1936, J 16, Plates).

4. Buddha aus Pankuliya, ebenfalls in àsirvàda mudra. (Smith fig. 178).

5. Buddha aus Puvarasankulam in Dhyàni mudra, jetzt im Anuradhapura-Museum (Pàranavitana 3, Pl. II, b).

6. Buddha aus Komarikawala, ebenfalls in Dhyàni mudra (A. R. 1891, Abb. 26).

Es handelt sich ausschließlich um weit überlebensgroße Werke zwischen 1.80 m und 2.30 m. Diese Statuen zeigen übereinstimmend ein gleiches Verhältnis zwischen Körper und Gewand, welch letzteres hier nicht wie bei den stehenden Buddhas eine bedeckende Rolle spielt, sondern den Körper in fast nackter Erscheinung hervortreten läßt. Bei den Statuen in Dhyàni mudra offenbart sich das Gewand in zwei parallelen Falten, die von der linken Schulter nach der rechten Achsel hinunterführen. Bei den Statuen in àsirvàda mudra wird das über den linken Arm herabfallende Gewand zu einer plastischen Verstärkung des Armes, ähnlich wie bei den stehenden Buddhas. Im Vergleich zu den Mathura-Statuen, die ja ein ähnliches Verhältnis zwischen Körper und Gewand aufweisen, wäre zu sagen, daß bei den Ceylon-Buddhas der Körper weniger sinnlich modelliert und die Einzelformen des Körpers von ihrer natürlichen Erscheinung sozusagen abstrahiert sind (Coom. 3, fig. 84—85).

Die Unterschiede zwischen den einzelnen, hier als Beispiele ge-

nannten Statuen drängen sich auf, und wir müssen versuchen, sie zu beschreiben und wenn möglich zeitlich auszuwerten. Besonders die beiden Provinzstatuen zeigen erhebliche Abweichungen, wenn wir so sagen wollen, von der Anuradhapura-Norm.

Bemerkenswert ist die Freiheit in der Gestaltung der Puvarasankulam-Statue. Der Kopf ist leicht nach vorne geneigt, der Körper dadurch entspannt und beweglich geworden. Die Schlankheit des Leibes zeigt sich in der betonten Einbuchtung der Hüfte. Natürlich handelt es sich nur um Nuancen, denn die kanonische Formengebung war auch hier für den Künstler durchaus verpflichtend. Der schmale Nasenrücken, die zarte Modellierung der Augenpartie und des Mundes geben dem Gesicht einen edlen Schnitt, ein feines Lächeln, das sehr im Gegensatz steht zu dem derberen Lächeln des Komarikawala-Buddha.

Diese letztgenannte Statue mit dem wuchtigen Kopf auf einem breiten, schwer gelagerten Körper erinnert in ihrer ganzen Art an die schweren blockhaften Körper der frühen indischen Yaksha-Figuren und die Fortsetzung desselben Typus in den frühen Skulpturen der Mathura-Schule. Bis in die Gupta-Zeit hinein läßt er sich verfolgen, etwa bei dem Mankuwàr-Buddha, datiert 448/449 (Coom. 3, fig. 162). Die Glätte dieses letztgenannten Beispieles vermissen wir allerdings bei unserer Komarikawala-Statue, und wir werden uns daher die Frage stellen dürfen, ob wir mit dieser Statue nicht unsere ganze Reihe beginnen müssen. Hierfür spricht eine gewisse Uebereinstimmung mit der stehenden Buddhastatue von der Mahà Thùpa, die wir als die früheste angesehen haben. Man vergleiche nur die plastisch gegebenen Augen, wobei natürlich beachtet werden muß, daß der Komarikawala als meditierender Buddha, die Augen stark gesenkt, fast geschlossen hat.

Bevor wir uns entscheiden, betrachten wir zunächst die großen Anuradhapura-Statuen. V. Smith setzt den Pankuliya-Buddha im 10. Jahrundert an, ein unwahrscheinlich später Ansatz, der sich nur halten ließe durch den Nachweis, daß die Pankuliya-Ruinen mit der Statue gleichzeitig sind. Doch selbst wenn man überzeugt ist, daß die Statue weder aus Anuradhapura überführt, noch aus älteren Baubeständen übernommen ist, dürfte man mit dem zeitlichen Ansatz der Vihare, in der sie sich befindet, doch getrost um einige Jahrhunderte zurückgehen, denn wir haben guten Grund, die letzte

Grenze in der Datierung sämtlicher, hier aufgezählter Statuen im 8.—9. Jahrhundert zu ziehen. Dafür spricht eine Abwandlung in der Tracht. Die Polonnaruva-Statuen — man vergleiche den Buddha von der Thùpàràma oder die kleine Kalksteinstatue von der Vihare Nr. 2 (Smith fig. 179) — sowie einige Bronzen, die man noch vor der Polonnaruva-Zeit ansetzen wird, weisen über der linken Schulter einen bandartigen, breiten Streifen auf, der meist senkrecht bis zur Leibesmitte herabhängt. Dieses Band scheint zunächst nichts anderes gewesen zu sein, als der Randstreifen des Gewandes, das sich über den linken Arm legt. In späterer Zeit ist dieser Gewandstreifen oder vielleicht das ursprünglich aus kostbarem Material hinzugefügte Tragband der Almosenschale — das hemevaddha der Chroniken — mit plastischen Mitteln in der Form eben dieses Tragbandes an der Statue selbst wiedergegeben.

Um diese Entwicklung zu verdeutlichen, stellen wir vor den Thùpàràma-Buddha aus Polonnaruva zwei Tirukovil-Bronzen, deren lebendige Modellierung bei relativ kleinen unbedeutenden Werken uns vermutlich rechtfertigt, sie als typische Vertreter einer Kunst um die Wende des ersten Jahrtausends anzusehen.

Aus dem Vergleich mit Werken der indischen Kunst läßt sich ein ungefährer Zeitansatz für das Auftreten eines plastischen Gewandstreifens über der linken Schulter finden. Häufig ist das Motiv bei Werken der östlichen Schule (Banerjee Pl. VIII, c; XVI, a; XVIII, c u. a.), bei den Pala-Stelen des 8.—10. Jahrhunderts aus Magadha und Bengal (Eastman 2, fig. 1—3). Eine 1815 bei der Einnahme Kandys von einem englischen Soldaten erworbene Stele der Magadha-Schule liefert uns den Beweis, daß Vorbilder tatsächlich nach Ceylon gelangt sind (J. A. S. B. 1915, 288, Pl. XX).

Nachdem wir hiermit die zeitliche Grenze für den Pankuliya-Buddha gezogen haben, dürfen wir ihn dem Outer Circular Road-Buddha gegenüberstellen. Die «milde Geistigkeit», die W. Cohn an dieser Statue hervorhebt, ist kein sicheres, zeitliches Kriterium und berechtigt uns nicht, dieses Werk der Gupta-Zeit, also nach Cohn dem 5.—6. Jahrhundert, zuzuweisen. Dem Pankuliya-Buddha gegenüber wirkt diese Statue durchaus archaisch, in ihrer strengen geometrischen Komposition, in der angespannten Haltung des Körpers. Hatten uns die Quellen bereits einen frühen Ansatz des Outer Circular Road-Buddha nahegelegt, so kann uns auch die stilistische Be-

urteilung in diesem nur bestärken. Wollten wir nach einer Analogie bei den bisher betrachteten Reliefs suchen, so dürften wir zwischen Outer Circular Road- und Pankuliya-Buddha etwa die gleiche Entwicklungsspanne annehmen, wie zwischen dem Kantaka und dem Jetavanàràma Nàgaràja.

Dabei würde man die Komarikawala- und Puvarasankulam-Buddhastatuen dementsprechend als provinzielle Vertreter einer gleichen Entwicklung ansehen, wobei die relativ gelockerte Haltung, die Anmut der Bewegung das tertium comparationis ist zwischen Puvarasankulam- und Pankuliya-Buddha, der Komarikawala-Buddha jedoch als charakteristisches Werk einer Nebenentwicklung, für die auch der stehende Buddha von der Mahà Thùpa bezeichnend zu sein scheint, an den Anfang zu stellen ist.

Für den Toluvila-Buddha möchten wir einen Ansatz inmitten dieser Entwicklung befürworten, da hier der strenge Aufbau des Outer Circular Road-Buddha gemildert, doch nicht in gleichem Maße gelöst ist, wie etwa bei dem Pankuliya-Buddha. Ueber das letztgenannte Werk hinaus jedoch, so will uns scheinen, führt der Buddha westlich der Abhayagiri Dagoba. Eine kleine Bronze aus Badulla, etwa 50 cm hoch, im Colombo-Museum (Coom. 3, fig. 296) zeigt bei Berücksichtigung der jeweiligen Ausmaße eine ähnliche Umrißführung, ein verwandtes Anschwellen der Körperformen, Formen, deren weiche und volle Wiedergabe uns in die Zeit des Issurumuniya-Reliefs, also in die Gupta-Periode führen.

Um noch einmal zusammenzufassen, so könnte sich die Entwicklung etwa folgendermaßen abgespielt haben. Von der strengen gradlinig begrenzten Form des Outer Circular Road-Buddha — provinzielle Parallele der Komarikawala-Buddha — zu den fülligeren Formen des Toluvila-Buddhas, weiter über eine Auflockerung der starren Umrißlinien, Pankuliya und Puvarasankulam, zu üppiger plastischer Formengebung in dem reifen Gupta-Typus des Buddha westlich der Abhayagiri.

Buddha-Statuen der Polonnaruva-Zeit

Ueber die Skulpturen der zweiten Hauptstadt Ceylons, Polonnaruva, geben uns die Quellen bessere Auskunft. Hier sind es gerade

die Buddhastatuen der Gal Vihare, der Uttaràràma der Chroniken, die ausdrücklich genannt werden, und es wird daher angebracht sein, mit einer Betrachtung dieser vier Kolossalstatuen zu beginnen. Diese Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts unterscheiden sich von den bisher betrachteten darin, daß sie unmittelbar an den Felsen gebunden sind. Der Thron sowie Nebenfiguren und Architekturornamentik sind plastisch aus dem Felsen herausgearbeitet in einer Abstufung von Hochrelief bis zu feinster Felsgravierung. Dadurch ergibt sich ein reicher Gesamteindruck, der der Schlichtheit früher Buddhastatuen kontrastierend gegenübersteht.

Die beiden Sitzstatuen in Dhyàni mudra stimmen in der Ausführung genau überein, es sei denn, man mißdeutet den schlechteren Erhaltungszustand der unter freiem Himmel befindlichen größeren Statue (Hürlimann Tf. 37; Cohn Tf. 130). Man ist geneigt, in ihnen die Repräsentanten einer unveränderlichen kanonischen Form zu erblicken, und wirklich verwendet der Künstler den frühesten uns bekannten Buddhatypus, nämlich den des Outer Circular Road Buddhas. Die Härte der Form erklärt sich durch den Materialunterschied — Kalkstein : Granit — und die Differenz in der Gewandbehandlung mag darauf zurückzuführen sein, daß der Künstler hier in plastischer Form wiedergibt, was einst nur gemalt war. Wir dürfen hier von einer archaistischen Kunst sprechen, wenngleich wir mit diesem Ausdruck eigentlich nur die Kontinuität der einheimischen Tradition betonen. Der merkwürdig flache Gesichtstypus der großen Sitzstatue ist vermutlich durch die Beschränkung bestimmt, die das steile Abfallen des Felsens dem Künstler bei der Ausarbeitung des Kopfes auferlegte. Dies zeigt ein Vergleich mit dem Höhlenbuddha.

Bei den beiden anderen Statuen ist die Deutung noch umstritten. Handelt es sich um das Nirvàna des Buddha, dem der Lieblingsschüler des Meisters, Ananda, in tiefer Trauer beiwohnt, oder haben wir es mit zwei voneinander unabhängigen Buddhastatuen zu tun? (Smith, Pl. XLIX; Hürlimann, 36.)

Gegen die erste Auffassung spricht die Tatsache, daß der vermeintliche Ananda zu Häupten des Buddha steht, während sein Platz eigentlich am Fußende ist. Für die zweite Deutung spricht ferner die getrennte Behausung der beiden Statuen, Ziegelvorbauten, deren Grundmauern noch deutlich erkennbar sind. Die außergewöhnliche Typik des die Hände über der Brust kreuzenden Ananda läßt es

andererseits fast unmöglich erscheinen, daß es sich hierbei um eine Buddhastatue handelt. Mir sind nur zwei relativ frühe Beispiele derselben Art bekannt. Die eine Statue aus Holz stammt aus Ritigala und ist stark beschädigt (A. R. 1893, Pl. U). Die andere sah ich unter den Skulpturtrümmern der südlichen Hauptstadt Tissamahàràma. Keines der beiden Werke ist durch den Fundbestand als Buddhastatue gesichert.

Wenn wir auch den Gesichtsausdruck der Polonnaruvastatue im wesentlichen auf die Felsformation zurückführen müssen, wie auch die Abflachung des Schädels, so wollen wir doch eher der Ansicht zuneigen, daß diese Statue zum Nirvana des Buddha gehört. Hierzu bestimmt uns die Aussage der Quelle, die einen stehenden Buddha nicht erwähnt.

Von hoher künstlerischer Qualität ist die Statue des liegenden Buddha. Beobachten wir zunächst am Kopf die Intimität des Ausdurckes, bewirkt durch die fein aufeinander abgestimmten Kurvensysteme der Wangen, Augenbrauen und Augenlider. In diesem großangelegten Gesicht verliert sich jegliche archaistische Starrheit und macht einer weichen ausdrucksvollen Modellierung Platz. Die Umrißlinie der linken Körperseite gleitet von der gewagt hervortretenden Schulter in langgezogener Schwingung über den ausgestreckten Arm zu den Legefalten des Gewandes. An Details ist die der Richtung des ausgestreckten Daumens folgende Faltentreppe am linken Oberschenkel besonders reizvoll. Der Typus des liegenden Buddha ist, wie es scheint, erst im zweiten Jahrtausend zu voller Geltung gekommen. Aus Anuradhapura selbst sind keine frühen Beispiele bekannt. Dagegen wird man die eine oder andere provinzielle Statue noch vor der Polonnaruvazeit ansetzen wollen. So beispielsweise die fast 12 m lange Statue von Ataragalläwa (A. R. 1911/12, 66). Bell glaubte seinerzeit, daß es sich bei ihr um eine Kopie des Gal Vihare-Buddhas handle. Für ein Datum von Polonnaruva sprechen jedoch die folgenden Tatsachen: die Größe der Ziegel des Vorbaues, die Abwesenheit von Falten in der Darstellung des Gewandes, sowie bauliche Reste in der näheren Umgebung aus dem 10. Jahrhundert. Ein Vergleich zwischen dieser Statue und der vorher betrachteten mag im wesentlichen dazu dienen, die Qualität und Eigenart des Polonnaruva-Buddhas hervorzuheben.

Die Tantrimalai-Statue (Smith fig. 181) wird von Bell ebenfalls der Polonnaruva-Zeit zugeschrieben. Auch die 14 m lange Statue von

Pidurugala im Norden des Sigiriya-Felsens scheint aus dem 2. Jahrtausend zu stammen (A. R. 1899, p. 9). Leider läßt sich die besonders wichtige Nirvàna-Darstellung des Dambulla-Felstempels einstweilen nicht genau untersuchen (Tennent Vol. II, 575ff). Es fehlen die Vorarbeiten, vor allem die Photographien. Diese schwer zugängliche Statue, für die wir einen zeitlichen Ansatz vor 1200 als sicher betrachten dürfen, ist auch von dem Besucher infolge der ungünstigen Beleuchtung und Enge des Raumes nicht in ihrem ganzen Ausmaß zu übersehen und in den Einzelheiten so stark überarbeitet, daß diese ohne gründliche Studien nicht gewertet werden können (Forbes I, 367ff).

In die Regierungszeit Nissanka Mallas (1187—1196) gehören die vier Buddhastatuen in Dhyàni mudra, die sich um den Thùpa der Wata Dàge gruppieren. Der einen Statue fehlen Oberkörper und Kopf, die andern Figuren sind relativ gut erhalten. Eine besondere Eigentümlichkeit dieser Statuen ist das Fehlen der Haarlocken und der Gewandfalten, sofern man von den zwei Diagonalfalten über der Brust absieht, die bei Werken der Polonnaruva-Schule als ein archaistischer Zug zu werten sind (Hürlimann Tf. 33). Das senkrecht herabhängende Band ist bezeichnend für die Spätzeit. Die Locken waren vielleicht auf der glatten Haarkappe gemalt oder, was wahrscheinlicher ist, in Stuck aufgesetzt. Der stehengebliebene Steinzapfen am Scheitel könnte somit als Stütze für die aufgesetzten Haare und den Sirespota gedient haben.

Neben den Statuen des liegenden Buddha spielen auch die Kolossalstatuen des stehenden Buddha in der Polonnaruva-Epoche eine besonders wichtige Rolle. Die beiden riesigen Ziegelstatuen der Jetavanàràma (Hürlimann Tf. 34) im äußersten Norden der Stadt Polonnaruva und der Lankàtilaka (A. R. 1910/11, P. 36, Plates) sind in den Quellen genannt und in die Regierungszeit Parakkama Bahu I. datiert (1153—1186). Dr. A. Nell gebührt das Verdienst, die genannte Statue der nördlichen Vihare mit der im Mahàvamsa erwähnten Tivanka-Statue identifiziert zu haben. Im Gegensatz zu dem festen Stand des Lankàtilaka-Buddhas ist trotz des schlechten Erhaltungszustandes erkennbar, wie die Füsse auseinanderstreben, die linke Hüfte und rechte Schulter weit ausladen, der Stand der ganzen Figur gelockert ist. Vermutlich betonte der nicht erhaltene Kopf noch einmal die Wendung nach rechts (für ein Beispiel der Tribhanga-Haltung s. Stern, Pl. XVI).

Ueber die Modellierung läßt sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes nichts sagen, aber ein Detail des Lankàtilaka-Buddhas wäre vielleicht noch zu nennen: das von dem linken Arm herabfallende Gewandende, dessen Vorderseite durch harte, senkrechte Parallelfalten und treppenförmig sich vertiefende Horizontaleinschnitte gegliedert ist. Durch diese Gliederung, sowie durch die Tatsache, daß das Obergewand bis auf den Boden herabreicht und damit der Ziegelstatue einen Halt gewährt, den eine vom Fels nicht gelöste Steinstatue kaum benötigt, unterscheidet sich der Lankàtilaka-Buddha von den zeitgenössischen stehenden Buddha-Figuren.

Man vergleiche etwa den stehenden Buddha der Vihare Nr. 2 in Polonnaruva (A. R. 1903, Pl. IV), ein nur etwa 3 m hohes Werk, das wir nicht mit Unterstützung der Quellen anzusetzen vermögen, das aber vermutlich ebenfalls in das 12. Jahrhundert n. Chr. gehört. Diese Arbeit steht jedenfalls ganz innerhalb der Anuradhapura-Tradition und zeigt als charakteristische Züge der Spätzeit die starre Formengebung, die harten Faltengrate und die ausdrucksarme Modellierung des Gesichtes. Es handelt sich also nicht um ein überragendes Kunstwerk, sondern um ein typisches Werk der Zeit, und es ist gerade deshalb wertvoll für einen weiteren Vergleich mit der undatierten Kolossalstatue von Aukana (Codrington 2, Frontispiece; Smith, fig. 180). Die Uebereinstimmungen sind groß, so daß wir uns der lokalen Ueberlieferung, daß es sich bei der Aukana-Statue um ein Werk aus der Zeit Parakkama Bahu I. handelt, ohne einen wichtigen Vorbehalt anschließen dürfen. Die scharfen Faltengrate, die Art, wie der Körper durch das Gewand hindurch sichtbar wird, mögen uns als Vergleichsmomente dienen. Nur das Gesicht zeigt erhebliche Unterschiede. Einzelne Züge, wie der Abschluß der Haarlocken in einer Horizontale, das Oval des Umrisses, verraten die zeitliche Nähe, andere, die klare Modellierung der Einzelpartien des Gesichtes, den qualitativen Abstand und die Bedeutung der Aukana-Statue. Die harte Umschreibung des Mundes und der Augen wird verständlich durch die riesigen Ausmaße der Figur.

Der Seseruva-Buddha (A. R. 1895, p. 12, Pl. XXX B) wird allgemein der gleichen Zeit zugeschrieben wie der Aukana-Buddha. Fangen wir bei dem Gesicht an, so bemerken wir, daß der Künstler hier nicht über das technische Raffinement bei der Ausarbeitung einer solchen Riesenstatue verfügte. Die Züge sind weicher, weniger fest umrissen,

die Zeichnung der Augen zu zart und fein, kleinlich möchte man bei diesen Ausmaßen sagen. Die Statue selbst ist nicht recht vom Felsen geschieden, sondern hebt sich nur in hohem Relief von dem Felsgrund. Die tatsächliche Höhe der Statue wird ausgeglichen durch eine Entfaltung in die Breite. Man ist geneigt, hierbei an einen relativ frühen Versuch der Kolossalskulptur zu glauben. Gegenüber den regelmäßigen Faltenzügen des Aukana-Buddha, die plastisch gegeben sind, finden wir hier unregelmäßige eingeritzte Falten. Die spitz in die Stirn hineinstoßende Haarkappe hat ihre nächste Parallele bei den Buddhafiguren der Wata Dàge, doch wird allein dieser Einwand für eine Datierung in so später Zeit nicht genügen.

Abschließend erwähnt werden mag noch eine erst kürzlich aufgefundene, gänzlich vom Fels gelöste Kolossalstatue, der 12 m hohe Buddha von Màligàvela (A. R. 1934, J 22).

Typologische Reihen: die Treppenanordnung

Wenden wir uns nunmehr wieder dem Reliefschmuck der Architektur zu, so erinnern wir uns, mit den Stelen der Kantaka Cetiya begonnen und mit dem Issurumuniya-Relief einen vorläufigen Abschluß gefunden zu haben. Durch den Mangel an datierten Denkmälern gezwungen, beginnen wir die Fortsetzung dieses Abschnittes bei den Großbauten der Stadt Polonnaruva, um dann rückwärts schreitend den Anschluß an die frühen Werke zu finden. Betrachten wir zunächst die Wächterstelen an den Eingängen der Lankàtilaka und der Jetavanàràma. Sie sind in der Qualität recht gleichartig, und ein Beispiel mag für die ganze Gattung genügen. Die linke Stele vom Haupteingang der Lankàtilaka trägt eine Inschrift Vijaya Bàhus IV. (1270—1272), in der von der Wiederherstellung des Tempels durch diesen König die Rede ist (A. R. 1920/21, Pl. XIV). Ob die Stele also aus dem 13. Jahrhundert stammt oder nur die Inschrift, ist nicht sicher zu sagen. Dargestellt ist ein Nàgaràja, erkennbar an seiner siebenköpfigen Schlangenhaube, in voller Vorderansicht, in der rechten Hand einen Lotusstiel tragend, dessen Schwingung den Schwung des Körpers wiederholt, mit der linken die gefüllte Vase

emporstemmend und begleitet von zwei Zwerggestalten, die die unteren Ecken ausfüllen. Der abgrenzende Steinrahmen ist relativ schmal. An der Außenseite befindet sich ein Pfeiler mit aufgesetztem Stier.

Stellen wir ein Beispiel aus Anuradhapura gegenüber, einen Nàgaràja von der Asokàràma (C. J. I, Pl. XV, 2). Die zugespitzte Form der Stele kann als relativ früh gelten, wenn wir uns erinnern, daß diese sich als Normalform nur bei jenen Stelen findet, die mit dem punnaghata, der gefüllten Vase, verziert sind. Charakteristische Beispiele dieser letztgenannten Gattung sind die breiten, zugespitzten Stelen aus Tolvila und Mihintale, letztere mit Seitenpfeilern versehen, sowie eine Stele aus Anuradhapura im Colombo-Museum, die eine schmälere Form hat und deren punnaghata in den Einzelheiten reicher durchgebildet ist als die einfachen Vasenformen der zuerst genannten Stelen (A. R. 1910/11, Pl. XXXII; C. J. I, Pl. L, 1, 2).

Doch kehren wir nach dieser notwendig gewordenen Abschweifung wieder zu unserem Vergleich zurück. Beobachten wir, wie bei dem Anuradhapura-Nàgaràja der pflanzliche Schmuck, rechts und links der menschlichen Figur, mit der Wölbung der Stele emporsteigt und über dem Kopfe mit der Schlangenhaube zu einem Ganzen zusammenwächst, wie andererseits bei der Lankàtilaka-Stele die einzelnen Teile streng voneinander geschieden sind, die Schlangenhaube sich wie ein Nimbus um den Kopf schließt. Dadurch entsteht bei dem Polonnaruva-Beispiel der Eindruck einer Nische, in die drei Figuren mehr oder weniger geschickt hineingestellt worden sind, während sich bei der Asokàràma-Stele, und das ist für alle Anuradhapura-Beispiele typisch, die Figur und ihre Attribute mit dem Rahmen zu einer unlösbaren Einheit zusammenschließen.

Nehmen wir ein weiteres Beispiel hinzu, das den Anuradhapuratypus in einer reicheren Ausbildung zeigt. Man beobachte bei dieser Stele von der Thùpàràma nur die feine Anpassung der Zwergenfiguren an die Hauptgestalt und die ungleich feinere Qualität in der Durchbildung der Körperoberfläche, die detaillierte Schilderung des Schmuckes und der Attribute. Selbstverständlich gibt es auch in Anuradhapura qualitativ geringwertigere Werke, aber selbst diese zeigen deutlich die betonte Geschlossenheit der Komposition. So etwa ein Nàgaràja vor einer Dagoba westlich der Jetavanàràma, bei dem besonders die ungeschickte Darstellung der Füße auffällt. Als Bei-

spiel der neunköpfigen Schlangenhaube, die bisher nur in Anuradhapura gefunden wurde, mögen Stelen einer Vihare im Norden der Stadt dienen, die zugleich auch Belege für einen breiteren Stelentypus sind (Cave, Tf. XXXV; A. R. 1911/12, P. 36). Eine Durchgliederung des Rahmens, wenigstens des oberen Teiles, mit reichem Relief und seine Einbeziehung in den Bildvorgang zeigt die Stele von den sogenannten Elephantenställen (M. A. S. C. 1, Pl. 210). Ein Makara Torana mit eingestreuten Zwergenfiguren ruht auf zwei schlanken Pfeilern. Bemerkenswert ist der breite Stand der Figur, die hervorragende Durchbildung des Gesichtes.

Für die Entwicklung dieser Nàgaràja-Stelen muß uns vorläufig die etwas summarische Gegenüberstellung Anuradhapura-Polonnaruva genügen, da eine zeitliche Einordnung des Einzelwerkes nur mit Hilfe der vollständigen Zusammenstellung des Bildmateriales möglich wäre, ein aussichtsloses Unternehmen im Rahmen dieser Uebersicht. Doch wären hier wenigstens noch diejenigen Stelen zu nennen, die gewisse Anhaltspunkte für eine Datierung bieten. Der Nàgaràja aus Pankuliya ist mit einiger Sicherheit durch die Inschrift der Stufen in oder vor das 10. Jahrhundert datiert (C. J. II, Pl. XXIII, 1). Die Versinterung des Steines erschwert die Betrachtung, doch läßt sich dem breiten Stand des zuletzt genannten Beispieles gegenüber hier die Beobachtung machen, daß die Füße eng aneinander gerückt sind und dadurch in der äußeren Ecke ein Platz geschaffen wird, der geradezu die Anwesenheit eines zweiten Zwerges zu fordern scheint, und wir erinnern uns, diesen dann später bei den Polonnaruva-Beispielen angetroffen zu haben.

Eine eigenartige Stelenform mit einer Ausbuchtung nach der Seite zeigt ein Nàgaràja von der Runumahavehara (C. J. II, Pl. XLII). Dieses Werk wird von Hocart mit Sicherheit als Gupta angesehen, und zwar auf Grund des Gesamtfundbestandes. Charakteristisch für diese damit wohl früheste Form der ganzen Gattung ist bereits die starke Schwingung des Körpers und die mächtig ausladende Schlangenhaube. Eine Nebenfigur, die man als Yaksa bezeichnen könnte, befindet sich, unabhängig von der Hauptgestalt, in dem ausgebuchteten Teil der Stele. Der Punnaghata fehlt. Vermutlich ist also die Kombination: Nàgaràja, Zwerg, Punnaghata erst eine Ausbildung der späteren Anuradhapura-Zeit, während zuvor die einzelnen Symbole gesondert voneinander dargestellt wurden.

Nàga-Frauen sind des öfteren auf den Stelen anzutreffen, in Begleitung des Nàgaràjas oder auch allein (A. R. 1892, Pl. XL). Eine starke Bereicherung des figürlichen Schmuckes erfahren die Balustraden in der Polonnaruva-Zeit. Eine Balustrade von einem Gebäude westlich des Palastes mag uns als typisches Beispiel dienen. Die Außenseite wird durch einen Pfeiler in zwei Felder geteilt. Den oberen Abschluß bildet ein Makara, dessen Füße auf dem Pfeiler aufliegen und aus dessen Maul eine spiralenförmig endende Ranke sich nach unten aufrollt. Das innere Feld beherrscht eine menschliche Figur, das äußere bewacht ein Löwe mit erhobener Pranke auf einem Sockel thronend.

Auch die innere Seite der Balustrade ist zuweilen reliefgeschmückt. So ordnet ein Beispiel von der Lankàtilaka die Einzelfiguren entsprechend den Treppenstufen an, wobei bemerkenswert ist, daß die Einschnitte der Balustrade sechs Stufen anzeigen, während tatsächlich nur drei Stufen vorhanden sind, wohl ein Beleg für die Neuverwendung von Treppenteilen aus älteren Baubeständen. Die mittlere Figur, wenngleich als Frau gebildet, zeigt uns den aus seiner Nische entfernten Nàgaràjatypus in voller Ausbildung mit Lotusstengel, Punnaghata und Schlangen-Nimbus (A. R. 1921/21, Pl. XIV).

Die Balustraden der ersten Hauptstadt sind im allgemeinen einfacher. Meistens finden wir nur den Makara-Abschluß, zuweilen auch den Löwen, ohne Sockel, als Schmuck der Außenseite. Besonders hervorzuheben ist die einzigartige Balustradenverzierung einer kleinen Vihare in der Nähe der Thùpàràma (A. R. 1897, Pl. VI bis VII). Hier ist die Außenseite mit einem Reichtum erzählender Reliefkunst bedeckt, der innerhalb der Gesamtkunst Ceylons eine wahre Seltenheit ist. Um eine Gruppe von zwei Löwen herum, die sich in einer Art Felsgrotte befinden, sind unter pilzförmigen Architekturgebilden eine ganze Reihe von Szenen dargestellt, deren Inhalt sich wohl aus der buddhistischen Legendenwelt deuten ließe. Das friedliche Beieinander von Mensch und Tier ist jedenfalls nicht durchgehend als Hauptthema zu beobachten, eine Kampfszene erkennen wir deutlich in der Nachzeichnung (Mitton, P. 80; vgl. auch Paranavitana 3). Bell denkt an eine Darstellung des Lebens in der Waldeinsamkeit. Die lehrenden Asketen auf den Dächern, gleichsam außerhalb des bildlichen Geschehens, scheinen Jàtakas, Geschichten aus den früheren Geburten des Buddha, zu erzählen, die von dem

Künstler unmittelbar daneben wiedergegeben sind. Die Deutung der einzelnen Szenen müßte man an Hand der Texte versuchen.

Bemerkenswert erscheint, daß der Trennungspfeiler der Polonnaruva-Zeit hier noch Teil einer ganzen Architekturfassade ist, die das innere Feld der Balustradenfront ausfüllt und auf die sich die Füße des Makara stützen. Vielleicht dürfen wir diese Zweiteilung der Balustrade als ein zeitliches Kriterium auswerten und sie damit in die Nähe der Polonnaruva-Balustraden datieren.

Balustraden der spätesten Zeit verbinden das Motiv des Löwen mit dem des Makara, indem sie den Löwen größer gestalten und aus dessen sich umwendenden Kopfe die stark stilisierte Ranke sich abrollen lassen, wie etwa ein Beispiel aus Ganegoda zeigen mag (Bell 1, S. 19). Eine Balustrade aus Kandy zeigt den in später Zeit so beliebten gajasimha, ein Mischwesen aus Löwe und Elephant, in gleicher Aufstellung.

Wenden wir uns nunmehr dem dritten Bestandteil der Treppenanordnung zu, dem sogenannten Mondstein. Betrachten wir ein charakteristisches Beispiel der Polonnaruvazeit, für das ein Datum im 12. Jahrhundert mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden darf (C. J. I, Pl. LIII). Um den Lotuskern dieses in die Gerade verlängerten Halbkreises ziehen sich vier Tierfriese, Pferd, Elephant, Löwe und Hamsa, durch Pflanzenornament-Friese voneinander getrennt. Eine vorgesetzte Ornamentleiste schließt die Komposition nach der offenen Seite hin ab. Den äußersten Ornamentfries ziert das sogenannte Nàga-Blatt-Motiv, eine Blattform, die der aufgerichteten Haube einer Schlange gleicht und sich sehr wohl aus der tierischen Form entwickelt haben kann. Die einzelnen Tiergattungen folgen sich in dichter Reihung, die Elephanten, ein bemerkenswerter Zug, sind besonders abwechslungsreich gestaltet. Ein Tier wendet sich sogar mit dem Kopfe um.

Betrachten wir demgegenüber ein Beispiel aus Anuradhapura vom sogenannten Queens Pavilion (C. J. I, Pl. LII). In dieser zeitlich voranzustellenden Fassung des gleichen Motives finden wir die einzelnen Züge, nur in gänzlich anderer Zusammenstellung. Hier ist die Halbkreisform gewahrt, die abschließende Ornamentleiste fehlt. Elephant, Pferd, Löwe, Stier folgen sich hier in einem Friese in regelmäßiger Reihung. Ein Hamsafries, von Ornamentstreifen gerahmt, befindet sich zwischen diesem und dem Steinkern. Das Nàga-

Blatt-Ornament bildet auch hier wieder den äußeren Abschluß. Obwohl diese Anordnung für die Anuradhapura-Zeit typisch ist, gleicht kein Stein dem anderen. Die Anzahl der Tiere wechselt. Auf dem eben betrachteten Beispiel sind es 13, auf einem Mondstein vom Dalada Maligawa nur neun Tiere (Fischer, Tf. 176 unten). Auch Ausnahmen in der Anordnung der Tiere ließen sich aufzählen. Der Pankuliya-Mondstein, der ja durch eine Inschrift in das 10. Jahrhundert oder früher datiert ist, zeigt nur Pferde und Elephanten (C. J. II, Pl. XXI), der Oggamuva-Mondstein allein zwölf Elephanten (C. J. I, Pl. LXXXI) und der Seseruva-Mondstein gar sechs verschiedene Tiergattungen (A. R. 1895, Pl. XXXI). Eine ganze Reihe von halbkreisförmigen Steinen aus Anuradhapura sind unreliefiert. Einige derselben sind durch Inschriften etwa in das 6.—7. Jahrhundert n. Chr. zu datieren (C. J. II, Pl. XX).

In der künstlerischen Ausführung der Polonnaruva-Mondsteine zeigt sich oft eine Erstarrung der lebendigen Form, die so ungemein plastisch und mit feinster Beobachtung der Oberfläche in Anuradhapura zur Geltung kommt. Dagegen beachte man etwa, wie die Pferde in Polonnaruva gleichsam zu Ornamenten geworden sind.

Ueber die Polonnaruva-Zeit hinaus wird die Umrißform des Mondsteines noch weiteren Veränderungen unterworfen. Zwar finden wir zuweilen noch die Tierfriese, jedoch mit den merkwürdigsten Abwandelungen, wie ein Beispiel von der Beligala Vihare zeigen mag (Bell 1, P. 19). Hier begegnen sich die Tierfriese in der Mitte, wobei die Anordnung der Tiere, von den fehlenden Hamsas abgesehen, noch der Polonnaruva-Typik entspricht. Der innere Steinkern hat sich beinahe zum Kreis geschlossen, und auch die Mischwesen der Spätzeit finden sich hier vertreten in der Gestalt zweier Hähne mit Elephantenköpfen, aus deren gezähnten Mäulern der Löwenfries entspringt.

Zwerge, Tanzfriese, Löwen und Elephanten

Haben die bisher besprochenen Teile der Treppenanordnung uns bereits mit einigen Werken der Reliefkunst der späten Anuradhapura-Zeit bekannt gemacht, so müssen wir uns im folgenden mit Hilfe

typologischer Reihen einen Halt zu schaffen suchen für eine Reihe anderer Werke der gleichen Zeit, die sich infolge des Mangels fest datierbarer Denkmäler nur durch die Verbindung mit der frühen Anuradhapura- und der Polonnaruva-Kunst einordnen lassen. Wir haben absichtlich die Zwergenstelen nicht in ihrem eigentlichen Bauzusammenhang, der Treppenanordnung, besprochen, um sie an dieser Stelle in ihren motivischen Zusammenhang, den der Zwergendarstellung überhaupt, einzuordnen.

Diese kleinen unförmigen Wesen bemerkten wir bereits an den Vàhalkadas der Kantaka Cetiya in vorchristlicher Zeit und finden sie in Anuradhapura wieder in den Kapitellen mächtiger Steinpfeiler (Smith, fig. 24, 25, 27). Noch in der Polonnaruva-Zeit finden sie sich an gleicher Stelle, gemeinsam mit den Hamsas, wie ein Beispiel von der Lankàtilaka lehren mag (M. A. S. C. II, Pl. XXIX). Doch auch an den Außenwänden der Großbauten Polonnaruvas sind Zwergenfriese ein wesentlicher Bestandteil. Betrachten wir die Beispiele von der Jetavanàràma (M. A. S. C. II, Pl. L) und dem Rajavesyabhujanga mandapa (Paranavitana 6, Pl. 5, 6). Den Mihintale-Zwergen gegenüber ist gleich geblieben die Grundgestalt der schwer durchhängenden Körper, die kurzen verkümmerten Gliedmaßen, der übermäßig große Kopf. Nur Einzelheiten sind anders geworden. So ist in Polonnaruva wenigstens ein Halsansatz gegeben, der Körper um ein Weniges in die Länge gezogen, der Kopf etwas kleiner geworden. Die Beweglichkeit der Figuren ist gesteigert, der Ausdruck betont grotesk. Am Gesamtbau der Kantaka Vàhalkadas betrachtet, sind die Zwerge kaum mehr als ein winziges Ornament, hier in Polonnaruva jedoch kommen sie zwischen Pfeilern als Einzelfiguren zu voller Geltung. In gleicher Weise, als tragende Gestalten zwischen Pfeilern, finden wir je drei von ihnen auf den Stufen der Anuradhapura-Treppen. In Polonnaruva hat sich deren Zahl vervielfacht.

Die Zwergenstele ist in der Polonnaruva-Zeit nicht mehr verwendet worden. In Anuradhapura dagegen finden wir einen frühen Typus schon auf den Stelen der Abhayagiri Vàhalkadas. Hier stemmen Zwerge mit beiden Armen einen mit unerklärbaren Gegenständen angefüllten Korb empor, wie ein Beispiel von der östlichen Vàhalkada zeigt (A. R. 1910/11, Pl. XIX). In einem zweiten Bildfeld oberhalb dieser Figur befindet sich ein Mann in der Haltung der Nàgaràjas der Stelen, jedoch ohne die charakteristische Schlangen-

haube. Vermutlich handelt es sich hier um die Darstellung eines Yakkha-Fürsten, von denen in den Chroniken so häufig die Rede ist (Mhv. XXX, 90). Vessavana, Kuvera, einer der vier Lokapàlà, könnte hier in seiner Eigenschaft als Wächter der östlichen Himmelsrichtung gemeint sein. Für diese Deutung spräche die Assoziation mit der Zwergengestalt.

Auf andere ähnliche Wächterstelen wäre in diesem Zusammenhang hinzuweisen, den Mann mit der Keule (C. J. II, Pl. X, 1) oder die sitzenden Figuren von der Yatthale Dagoba in Mahàgama. Auch die großen Steinfiguren am Ufer des Minneriya-Reservoirs (C. J. II, Pl. XIV), die im Volksmund als Darstellungen König Mahàsenas, des Erbauers, und seiner Frauen gelten, scheinen eher Figuren von Yakkhas und Yakkhinis zu sein.

Nicht mit den Stelen der Vàhalkadas zu verwechseln sind die Wächterstelen der Abhayagiri Dagoba in Anuradhapura, die sich an den Eingängen zu der Terrasse befinden. Hocart (C. J. II, P. 96) verweist diese Stelen in das 10. Jahrhundert, erzählt jedoch eine Legende über ihre Aufstellung unter Mahàsena (334—361). Noch heute kommt diesen Stelen große Bedeutung zu. Kleine Opfergaben werden ihnen dargebracht, und es gilt scheinbar als besonders verdienstlich, die Stelen mit einem weißen Farbüberzug zu beleben. Durch ständige Mißhandlung dieser Art haben selbstverständlich die plastischen Details der Oberfläche stark gelitten. Im Gegensatz zu den Architekturfriesen ist hier die Zwergengestalt in ihren Proportionen auffallend gemäßigt. Es handelt sich ja wohl um die Darstellung besonders hochgestellter Yakkhas, und wir dürfen schon aus diesem Grunde keine grotesken Uebertreibungen erwarten. Der Zwerg füllt die Stelenfläche bis zum Rande über die eigentliche Rahmenleiste hinaus. In der Rechten hält er einen maiskolbenförmigen Stab, der unter seinen Füßen rechtwinklig abbiegt. Die Kopfbedeckung scheint hier eine Art Helm zu sein, doch verschleiert gerade an dieser Stelle die Uebermalung den wahren Tatbestand, wie wir bei einem späteren Vergleich erkennen werden (Smith, Tf. XXII, B).

Der von Parker als Bhairava gedeutete Zwerg in der Nähe der Mahà Thùpa (Parker 1, P. 515) wird seinem Typus nach (Kopf und Körper sind hier ähnlich wie bei der Kantaka Cetiya kugelförmige Gebilde) und entsprechend der Stelenform einer früheren Zeit zuzu-

weisen sein. Er hält in der rechten Hand einen Stab, der sich über seinem Kopfe nach innen rollt. Zwischen den beiden eben genannten Beispielen klafft eine Lücke, die wir jedoch mit teilweise sogar ungefähr datiertem Material ausfüllen können.

So sind aus Vijayàràma (A. R. 1891, Pl. XII, XIII) im Norden Anuradhapuras eine große Anzahl dieser Zwergenstelen bekannt, die hier fast ausschließlich die Aufgabe der Bewachung der Eingänge erfüllen. Wir bemerkten bereits, daß man den Vijayàràma-Funden einen Platz etwa im 8.—9. Jahrhundert zuweisen dürfe. Dazu paßt nun durchaus der Zwergentypus, der sich stark in die Nähe der Abhayagiri-Zwerge stellt. Das Relieffeld ist zwar etwas breiter und die Proportionen daher gedrungener. Aber eine Grenze nach dem Bhairava-Typus hin scheint uns gesetzt durch eine Zwergenfigur von der Eingangstreppe der Issarasamana Vihare. Handelt es sich hier auch nicht um eine eigentliche Wächterstele, sondern um eine an der Balustradenseite hinter dem Makara eingefügte Figur in rechteckigem Rahmen, so ist doch die Haltung auffallend ähnlich, die linke Hand in gleicher Weise in die Hüfte gestemmt, um dadurch dem schweren Leib ein Ausweichen nach der entgegengesetzten Seite zu ermöglichen. Somit kontrastiert auch diese Zwergengestalt zu dem ganz frontal gesehenen Bhairava. Für einen frühen Ansatz der Vijayàràma-Stele gegenüber spricht andererseits die Kugelform des Kopfes und vor allem das rechteckige Stelenformat.

Eine Zwergenstele von der Mahà Thùpa (Smith, Tf. XXII, A) stellt sich bei unserer Zusammenstellung offenbar in die Nähe des sogenannten Bhairava. Schwieriger zu entscheiden ist die Stellung der Stele im Colombo-Museum (Cohn, Tf. 127), die, wie es scheint, ebenfalls von der Abhayagiri Dagoba stammt. Vergleichen wir sie mit dem Beispiel in situ, so fällt zunächst die große Verwandtschaft in der Tracht auf, und wir können uns manches erklären, was uns an dem früher betrachteten Beispiel rätselhaft erschien. So etwa die merkwürdige Kopfbedeckung, die, wie man hier deutlich erkennt, aus zwei Schlangen gebildet ist, welche zu seiten des Zwergenkopfes ihre züngelnden Häupter erheben. Auch der unter den Füßen rechtwinklig abbiegende Stab scheint hier wirklich auf eine Schlangenform zurückzugehen, wie die Betonung des Kopfes oberhalb der Zwergenhand und die schlangenhautartige Musterung der Oberfläche zeigt. Die Unterschiede neben der deutlicheren Formulierung gegen-

über der Abhayagiristele in situ möchten wir vor allem in der frontaleren Haltung und den gedrungeneren Proportionen erkennen und aus diesem Grunde die Stele im Colombo-Museum zeitlich etwas früher ansetzen.

Die Runumahavehara-Stelen, die Hocart als Zwergstelen bezeichnet (C. J. II, Pl. XXXIX, XLI) und in früher Gupta-Zeit ansetzt (4., spätestens 5. Jahrhundert), vertreten nicht den eigentlichen Zwergentypus, sondern gehören eher in den beiläufig erwähnten Zusammenhang von Dämonen-Fürsten oder Wachtgottheiten.

Auch girlandentragende Zwerge, so beliebt in der Kunst Amaràvatis (Bachhofer Tf. 123 unten), begegnen uns in einem kleinen Relief der Issarasamana Vihare, welches wohl gerade infolge dieses Zusammenhanges mit Amaràvati relativ früh zu sein scheint. Dieses, sowie ein zweites Relief am selben Orte lassen einen frühen Zeitansatz auch auf Grund stilistischer Beobachtungen verantworten. Man beachte die ornamentale Gesamtkomposition, das flache Relief, die zeichnerische Ausbreitung in der Fläche.

Stark unterschieden in seiner plastischen Durchführung und sicher bedeutend später ist ein weiteres Relief der Issarasamana Vihare. Drei Zwergenfiguren, darunter eine weibliche Gestalt, scheinen eine Gattung zu vertreten, die man in der buddhistischen Literatur als Kinnaras bezeichnet findet. Mhv. LXXVIII, 41 ist von der Ausschmückung des Tivanka-Tempels in Polonnaruva mit Kinnaras die Rede. Die vogelähnliche Gestaltung der Frau, die musikalische Betätigung des Mannes legen eine Identifizierung dieser Figuren mit Halbgöttern nahe (Grünwedel, Abb. 15, 16). In Polonnaruva haben sich in der Lankàtilaka Vihare Reste großfiguriger Reliefs erhalten, die ebenfalls männliche und weibliche Figuren in tänzerischer Haltung zeigen. Zwischen den großen menschlichen Gestalten befinden sich auch Zwerge (M. A. S. C. II, Pl. XXXII). Im Unterschied zu dem eben betrachteten Issarasamana-Relief, das eine Darstellung des Raumes in dem Zurücktreten der mittleren Figur, die nur mit dem Kopf in den Bildvordergrund hineinragt, wenigstens andeutet, gibt das Beispiel aus Polonnaruva eine zwanglose Reihung von Figuren in hohem Relief. Diese Isolierung der Einzelfigur, des Einzelgliedes einer Komposition ist immer wieder typisch für die Polonnaruva-Zeit, den räumlich weit stärker zusammengesehenen, einheitlich komponierten Werken der späteren Anuradhapura-Zeit

gegenüber. Betrachten wir etwa einen Fries von der Vishnu Devale im Colombo-Museum (C. J. I, Pl. LIV, B), so ist hier die leichte Andeutung der tänzerischen Bewegung (wir befinden uns mit diesem Stück auch wohl in der späteren Polonnaruva-Zeit) zu einer übertreibenden Darstellung geworden, der die menschlichen Körper selbst gleichgültig sind und für die es hauptsächlich auf eine Darstellung der Bewegung ankommt. Doch sind auch hier die einzelnen Figuren durch Pfeiler isoliert. Der Schwung, den diese Gestalten besitzen, teilt sich auch den Einzelheiten mit. Das Gewand unterstreicht die Bewegung des Körpers und führt, losgelöst von diesem, ein eigenes Leben auf dem Reliefhintergrund. So ist wohl das Motiv der Bewegung ein einheitliches, doch die stilistische Behandlung reiht Glied an Glied, ohne die Komposition zu einem unlösbaren Ganzen zu vereinheitlichen. Diese Beobachtung ist für uns insofern wichtig, als wir das gleiche Motiv, das Weiterschwingen des Gewandes, auch in der späten Anuradhapura-Zeit vorfinden, bei dem letztbetrachteten Issarasamana-Relief und, was für eine Datierung desselben wichtig ist, bei den Nàgaràja-Stelen aus Anuradhapura. Nur ist zum Unterschied gegenüber der Polonnaruva-Zeit hier das ausschwingende Gewand auch räumlich dem menschlichen Körper untergeordnet.

Die ersten Anzeichen der Umwandlung des ruhigen Sichfortbewegens in einen tänzerischen Schritt zeigen die Zwergenfriese Polonnaruvas, und so ist es auch nicht erstaunlich, daß in späterer Zeit Tanzfriese gänzlich den Zwergenfries ersetzen. Dagegen gehört ein Fries von der Mahà Thùpa in Anuradhapura, jetzt im Colombo-Museum (C. J. I, Pl. LIV, A), wie Hocart glaubt, in die Polonnaruva-Zeit und ist wohl ein Teil der Wiederherstellungsarbeiten der Polonnaruva-Könige in der alten Hauptstadt. Die Symmetrie, die schlanken Säulen zwischen den Figuren, die relativ gestreckten Proportionen der Zwerge, alles dies spricht für ein spätes Datum.

Der Tanzfries der Polonnaruva-Zeit, wie wir ihn in dem Relief der Vishnu Devale kennen gelernt haben, findet seine Fortsetzung in den Friesen von Yàpahuva (Ende 13. Jahrhundert). Die Tänzer und Musikanten sind hier wieder in größeren Gruppen zusammengefaßt und weniger exzentrisch in der Bewegung (A. R. 1910/11, Pl. XCIX, C). Bei der Einzelgestalt einer Musikantin zeigt sich in prachtvoller Weise das Flattern des Gewandes. Auch hier ist die steife, bei aller Bewegung würdevoll repräsentative Haltung der Polonnaruva-Zeit

aufgegeben zugunsten jener älteren, schmiegsam weichen Art der Darstellung, die wir für die Werke der späteren Anuradhapura-Zeit als charakteristisch erkannt hatten. Ein Tanzfries aus Horana steht den Yàpahuva-Friesen sehr nahe (C. J. I, Pl. 58).

Dagegen zeigt ein Beispiel aus Hanguranketa, ebenfalls im Colombo-Museum, erneut die Erstarrung der tänzerischen Bewegung in der Kandy-Zeit und die Ausführung im einzelnen einen Stil, der von der Kunst des Elfenbeinschnitzens und der Metallgravierung her abzuleiten ist (C. J. I, Pl. LIX).

Wir haben in dieser typologischen Uebersicht bisher den menschlichen Figuren unser alleiniges Interesse zugewandt und werden uns nunmehr auch mit den Tierfiguren zu beschäftigen haben. Auch Tierdarstellungen spielen in der Ceylon-Kunst seit der frühesten Zeit eine bedeutende Rolle, wie wir bei der Besprechung der Kantaka Vàhalkadas erkannt haben. In den Chroniken wurden Löwenstelen in Anuradhapura als früheste Skulpturen genannt, und wenn sich auch die Stelen Pandukàbhayas schwerlich unter dem vorhandenen Skulpturenmaterial werden auffinden lassen, so dürfen wir doch einige Löwenfiguren der Anuradhapura Vàhalkada-Stelen in relativ frühe Zeit datieren.

Die plumpe Gestalt des Löwen von der Mahà Thùpa, jetzt im Colombo-Museum, ist wohl auf das Nichtvertrautsein des Künstlers mit der wahren Naturform dieses Tieres zurückzuführen. Der Löwe hat in Ceylon bekanntlich niemals existiert und kann nur durch eine typenmäßige Ueberlieferung aus Indien, wo er ja im Nordwesten noch bis vor wenigen Jahrzehnten gejagt wurde, in die Ceylon-Kunst eingedrungen sein. Ein Löwe galt sogar als der Ahnherr des Fürstengeschlechtes der Insel (Mhv. VI, Vijayas Geschichte).

Die Verwandtschaft des Mahà Thùpa-Löwen mit Amaràvati-Darstellungen ist auffallend (Grousset, fig. 38). Charakteristisch sind die durchgedrückten Vorderbeine und der kleine Kopf.

Unterschiedlich in diesen Einzelzügen, jedoch ähnlich in der Gesamtanlage ist ein Löwe von der Maricavatti Dagoba. Das weit aufgerissene Maul dieses Tieres ist ein charakteristischer Zug schon der Löwen von den Aśoka-Kapitellen (Grousset, fig. 2).

Smither in seiner Beschreibung der Skulptur hält es für möglich, daß die Figur ursprünglich noch mit einer Gipsschicht überzogen war, auf deren Fehlen die etwas rohe Anlage zurückzuführen sei.

Ueberaus fein in der Durchbildung des Körpers ist der schreitende Löwe von einem Anuradhapura-Mondstein. Obwohl glaubhafter in seiner Vitalität als die bisher genannten Beispiele, steht hinter diesem Tier dennoch keineswegs die Naturbeobachtung, sondern die Vorstellung eines Fabelwesens, und sowohl in der ornamentalen Behandlung der Mähne, als auch in der maskenhaften Gestaltung des Gesichtes ist ein Typus geschaffen, der von nun an fast unverändert der Ceylon-Kunst verbleibt.

Eine prachtvolle, relativ freie Schöpfung, leider schlecht erhalten, ist der auf den Hinterbeinen aufgerichtete Löwe eines Steinbades in Mihintale (A. R. 1910/11, p. 25, Pl. XXXIII, XXXIV). Bell glaubt ihn auf Grund seiner Untersuchungen ornamentaler Einzelheiten des Steinbades in die Nähe der Yàpahuva-Skulpturen stellen zu können und bezeichnet ihn als die beste rundplastische Tierfigur der Insel. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch Goloubev (Goloubev 2, P. 631). Abgesehen von dieser Wertung, die man geneigt ist zu akzeptieren, wenn man vor dieser wahrhaft lebendigen, über 2 m hohen Figur steht, scheint doch der Zeitansatz eher ein wenig zu spät gegriffen, jedenfalls finden sich sehr ähnliche wasserspeiende Löwen auch am Kumara Pokuna in Polonnaruva.

Der typische, rundplastische Löwe der Polonnaruva-Zeit befindet sich als Bewacher der Treppenaufgänge an der höchsten Stelle der Balustrade. Ein Beispiel ist der Löwe vom Ràjavesyabhujanga Mandapa (Paranavitana 6, Pl. VI). Typisch ist die liegende Position, dem sitzenden Anuradhapura-Löwen gegenüber. Die plumpe, schwere Gestaltung des Tieres scheint hier absichtlich, denn sie steigert auch wirklich den furchteinflößenden Ausdruck des Tieres.

Ein gleiches gilt von dem mit einer Inschrift Nissanka Mallas (1187—1196) versehenen Löwenthron im Colombo-Museum, der sich ursprünglich in der Council Chamber in Polonnaruva befand (Codrington 2, fig. 18). In den lang gewellten Haaren der Mähne, die in Locken enden, zeigt sich noch deutlich der Zusammenhang mit dem Anuradhapura-Mondstein-Löwen.

Hundert Jahre später besitzen wir in den Yàpahuva-Löwen wiederum datierte Beispiele eines nunmehr völlig abgewandelten Fabelwesens (A. R. 1910/11, Pl. LV). Die Belebung der Figur, für die wir typische Beispiele in den Yàpahuva-Tanzfriesen betrachtet hatten, die Kurvensysteme in den Schwingungen des Gewandes bei der Musi-

kantin; all jene Züge finden wir jetzt auch bei den sonst so steif gebildeten, rundplastischen Tierfiguren. Hier ist jede Einzelform eingegliedert einem übergeordneten System von Kurven, das meist unter Verzicht auf naturgegebene Formen, die Energie dieses sprungbereiten Tieres, seinen furchteinflößenden Charakter zum Ausdruck bringt. Auch hier hat die monumentale Schwere der Polonnaruva-Kunst einer beweglicheren Art der Darstellung Platz gemacht.

Gleich dem Löwen ist auch der Elephant zu allen Zeiten in der Ceylon-Skulptur dargestellt worden. Doch lebt dieses Tier auf der Insel und hat daher stets eine naturalistische Nachbildung erfahren, eine Tatsache, die sich für eine Beurteilung der Entwicklung selbstverständlich erschwerend auswirkt.

Der Katupilana-Elephant, in natürlicher Größe rundplastisch aus einem Felsblock ausgehauen, mag uns als Beispiel der feinen Naturbeobachtung dienen (A. R. 1897, p. 11, Pl. XLVI). Es ist schwierig, auch nur einen ungefähren Zeitansatz für diese Statue zu finden. Charakteristisch für die lebendige Darstellung dieses Tieres selbst in der Polonnaruva-Zeit sind neben den Reliefs vom Ràjavesyabhujanga Mandapa die Elephanten zu seiten der Göttin Sri Laksmi auf dem Steinbuch des Nissanka Malla (Smith, fig. 182). Selbst dieses so stereotype Motiv der indischen Kunst erfährt durch die lebendige Charakterisierung der Tiere einen ungewohnten Reiz.

Doch auch für die Elephantendarstellungen nennen die Chroniken in früher Zeit ein datiertes Beispiel: die elephantengestützte Terrasse der Mahà Thùpa aus der Zeit des Saddhà Tissa (77—59). Leider läßt sich dieses Monument seines schlechten Erhaltungszustandes wegen nicht photographieren und kaum beurteilen. Einzig die äußere Form ist festzuhalten. Die Elephanten stehen in voller Höhe, nur Vorderbeine und Kopf sind plastisch ausgearbeitet, im Gegensatz zu den Elephanten der Vàhalkada-Fassaden, die liegend gegeben sind. Die Elephantomachie in Ellora (Grousset fig. 72) mag uns eine ungefähre Vorstellung von dem ursprünglichen Aussehen der Mahà Thùpa-Elephanten vermitteln.

Wenden wir uns nunmehr den beiden bedeutendsten Elephantendarstellungen der Inselkunst zu: dem großen Relief an der Felswand der Issarasamana Vihare und den beiden kleineren Reliefs auf einem Felsblock bei einer Badeanlage am Tissawäwa in der Stadt Anuradhapura (C. J. I, Pl. XLVIII, 2; A. R. 1901, p. 6, Pl. A).

Die Issarasamana-Elephanten, gemeinsam mit der Darstellung eines in königlicher Haltung, mahàràja lila, sitzenden Mannes mit Pferd an derselben Felswand links, werden allgemein, zuletzt von Longhurst (A. R. 1936, J 16) angesehen als ein Werk, das starken Einfluß der Pallava-Kunst verrät oder gar von Pallavas ausgeführt wurde. Zu dieser Ansicht verleitet zunächst eine allgemeine Aehnlichkeit der Gesamtanlage, mit der Darstellung der Herabkunft der Ganga auf dem großen Felsrelief von Mahàmallapuram. Nicht so sehr das Elephantenrelief selbst als die Trennung der Darstellungsteile durch einen tiefen Felseinschnitt, der hier wie in Mahàmallapuram dazu gedient haben soll, Wasser von einem auf der Höhe des Felsens angebrachten Behälter herabfließen zu lassen, hat zu diesem Vergleich geführt.

Für uns gilt es festzustellen, daß diese Gesamtkomposition, von der verhältnismäßig wenig ausgeführt ist, falls es sich wirklich um eine solche handelt, offenbar in drei Teile zerfällt, die, an verschiedenen Stellen des Felsens befindlich, unter sich keinen direkten Zusammenhang zeigen. Es sei denn, die Erinnerung an Mahàmallapuram mache den Betrachter geneigt, die Einzelteile untereinander zu verbinden.

Die Gruppe links der Felskluft zeigt eine ganze Elephantenfamilie, in hohem Relief vor dem Felsen stehend. Rechts dagegen befindet sich die Einzelgestalt eines Elephanten in flachem Relief, und schon Hocart hat auf den Unterschied in der Reliefbehandlung hingewiesen. Der blockhafte Aufbau der Gruppe zur Linken, die Gelassenheit der Bewegung würden uns innerhalb der Ceylon-Tradition auf ein frühes Datum schließen lassen. Kann uns ein Vergleich mit Mahàmallapuram dabei beeinflussen? Die reine Seitenansicht der beiden Riesenelephanten dort kontrastiert zu der Vorderansicht unserer Figuren, die in dieser Haltung sich geradezu von der Felskluft abwenden. Allein diese Tatsache wiederspricht dem Kompositionsprinzip des festländischen Werkes, in dem jeder Einzelkörper nach der zentralen Felseinsenkung ausgerichtet ist.

Für den einzelnen Elephanten rechts wird man das Felsrelief von Tissaväwa heranziehen müssen. Hier schmücken zwei Tiergruppen die Oberfläche eines Felsblockes, der seinerseits in die Anlage eines Steinbades einbezogen ist. Trotz der Zerrissenheit der Felswand ist es dem Künstler gelungen, die Tiere in den mannigfachsten Be-

wegungen lebendig zu gestalten und sie in eine angemessene landschaftliche Umgebung einzufügen. Diese wenn auch nur durch Wasserpflanzen angedeutete Darstellung eines Lotusteiches ist nun ebenfalls charakteristisch für den Issarasamana-Elephanten rechts der Kluft. Das flache Relief, die Lebendigkeit in der Bewegung, die Darstellung der Landschaft und nicht zuletzt die räumliche Nähe lassen uns vermuten, daß beide Reliefs ein und derselben Zeit entstammen. Dagegen scheint die Elephantengruppe von der Issarasamana Vihare einer früheren Zeit anzugehören.

Bevor wir uns dem Mann mit Pferd zuwenden und damit das Gebiet der Elephantendarstellungen verlassen, wollen wir noch kurz auf eine Eigentümlichkeit hinweisen, die wir zuvor nicht deutlich genug betont haben. Erinnern wir uns des Katupïlana-Elephanten am Ufer des Mahaveliganga, der Issarasamana-Elephanten an der Felswand eines Teiches, der Elephanten vom Tissaväwa, die in einem Lotusteiche baden, so läßt sich immer wieder eines als charakteristisch hervorheben, die Verbindung des Elephanten mit dem Wasser. In dem gleichen Zusammenhang finden sich des öfteren auch Darstellungen von Nàgas (C. J. II, 66/67). Diese konstante Verbindung weist auf das Bestehen volkstümlicher Tierkulte hin, die sich aus vorbuddhistischer Zeit herleiten, aber auch in der Folgezeit in gewissen Abständen erneut zu einer Blüte gelangt sein mögen. Für den Hinweis auf die Möglichkeit eines Elephantenkultes, den ich Herrn Dr. Paranavitana verdanke, gerade in der Issarasamana Vihare spricht noch manches; so sind ausschließlich Elephanten auf den Seitenpfeilern der Wächterstelen verwendet, die Vihare ist nach Osten ausgerichtet, und sogar alte Elephantenknochen werden an Ort und Stelle noch aufbewahrt.

Die Reliefs der späten Anuradhapura-Zeit

Der Mann mit dem Pferd wurde von Parker für einen Soldaten, von Coomaraswamy und Smith u. a. für den Asketen Kapila gehalten. Der Legende, die V. Smith kurz zusammenfaßt, gegenüber gilt es eines zu beachten, und insofern hatte Parker nicht ganz unrecht, daß nämlich hier ein jugendlicher Mann, mit Schmuck ver-

sehen, in königlicher Haltung vor seinem Pferde sitzt und nicht, wie behauptet wurde, in tiefer Versunkenheit meditiert, sondern mit offenen Augen in die Ferne schaut, ohne übrigens die Felskluft zu seiner Linken überhaupt nur zu beachten (Hürlimann, Tf. 40). Den helmartigen Kopfaufsatz erklärt Longhurst für die «matted locks», die bis auf den heutigen Tag von Shaiva-Asketen getragen werden, eine Erklärung, die nach der beigefügten, stark retouchierten Aufnahme möglich wäre (A. R. 1936, Pl. XVIII). Vergleicht man jedoch ältere Aufnahmen, so bemerkt man, daß andere Details, wie etwa die Kette, kaum mehr zu erkennen sind, während die Locken überaus deutlich zum Vorschein kommen. Auch müßte man erklären, warum dieser vermeintliche Asket eine bis in die Stirn hineinreichende Kappe trage. Darf man also diese Deutung auf den Asketen Kapila nur mit Vorbehalt hinnehmen, so ist doch in stilistischer Hinsicht hier ein Zusammenhang mit den Pallava-Denkmälern in Mahàmallapuram unverkennbar. Die strenge Komposition, das System von Parallelen: die Vertikalen des linken Armes, der Köpfe und des Körpers, die Horizontalen des linken Unterschenkels und der Schultern des Mannes, die daraus resultierende Vorliebe für rechte Winkel, aber auch der schlanke Körperbau des Mannes, alles dieses sind charakteristische Züge der Pallava-Kunst. Man beachte ferner die hochgezogenen Augenbrauen, die lange schmale Nase und den kleinen Mund. Ein Zeitansatz im 7./8. Jahrhundert läßt sich auf Grund dieser Zusammenhänge ohne Bedenken vertreten. Dieses Relief, kaum mehr als solches zu bezeichnen, in seiner streng architektonischen Komposition und seiner ganzen Anlage eher den griechischen Giebelfiguren vergleichbar, ist nicht das einzige Werk der Ceylon-Kunst, welches Pallava-Einflüsse verrät.

Ein Relief aus Velana Damana, einzig in seiner Art, verdient es, hier näher beschrieben zu werden (Codrington 2, Fig. 3). Eine Kampfszene ist von einem Reliefstreifen gekrönt mit der Darstellung eines Mannes, der mit gekreuzten Beinen sitzt, die linke Hand im Schoß, die rechte Hand am rechten Knie, begleitet von zwei Chamaraträgerinnen, die den linken bezw. rechten Arm gegen die Mittelfigur hin erheben. Die Haltung des Mannes ist die eines Buddha, die Krone macht ihn zu einem Bodhisattva. Sicher darf man nicht, wie Bell es tut, von einem König sprechen (A. R. 1896, p. 7). Den Wedelträgerinnen begegneten wir bereits auf einem Relief von der Jetavanàràma

Dagoba, die in der Form zischender Schlangenköpfe emporgehaltenen Arme finden wir wieder bei dem Götterpaar oberhalb der Wedelträger zu seiten des Höhlenbuddhas der Gal Vihare in Polonnaruva (I. A. L. Vol. XII, Pl. V, fig. 7).

Bei dem merkwürdigen Kampf eines Riesen und seines Begleiters gegen eine doppelte Anzahl Feinde, von denen nur noch einer Widerstand leistet, ist die Kühnheit in der Verteilung der Figuren auffallend. Man findet nicht die leiseste Andeutung einer Raumdarstellung, denn auch die Größenunterschiede der Figuren bezeugen einzig deren relative Bedeutung. Dennoch ist der Tumult des Kampfes vortrefflich zum Ausdruck gebracht und die Kompostion als solche durchaus nicht belanglos. Gegen den mit Schwert und Schild bewaffneten, bereits durch Pfeilschüsse verletzten Riesen, der von einem Speerbewaffneten, knienden Manne unterstützt wird, stürmt von rechts mit weit vorgestrecktem Arm ein gleichfalls verwundeter Gegner in aussichtslosem Angriff. Ein anderer Gegner bricht soeben in der Lücke über dem Kopf des Angreifers zusammen. Zwei weitere bilden unterhalb der Füße der Kämpfenden einen unteren Abschluß. Der eine leblos ausgestreckt, der andere, links von ihm, sich mit Mühe aufzurichten versuchend. Eine derart ausführliche Beschreibung lohnt sich insofern, als sie uns zwingt, den Einzelheiten des Geschehens zu folgen und damit dem Künstler gerecht zu werden. Die Kämpfer sind fast gänzlich unbekleidet, und schon deshalb wird die Vermutung Bells, daß es sich hier um einen der gigantischen Kämpen des Königs Dutthagàmani handele, zurückzuweisen sein. Ueberhaupt läßt sich die Möglichkeit eines historischen Reliefs durch keine Parallelen erweisen, dagegen könnte es sich etwa um eine Szene aus dem Ràmayàna handeln. Für uns gilt es festzustellen, daß bei diesem Relief dieselbe Eckigkeit der Bewegung, dieselbe Vorliebe für gerade Linien und Parallelen zu erkennen sind wie bei dem Issarasamana-Relief und der entsprechenden Kunst der Pallavas in Mahàmallapuram. Auch jene charakteristische Geste der Chamaraträgerinnen des oberen Reliefabschnittes findet sich des öfteren in dem großen Relief von der Herabkunft der Ganga. Ein Datum etwa um 700 n. Chr. wird annähernd richtig sein, wenn wir bedenken, daß König Mànavamma (668—703) mit Hilfe des Pallava-Herrschers Narasimhavarman I. den Thron seines Landes zurückeroberte. Damit ist allerdings noch nicht gesagt, daß die ausführenden Hände nicht ein-

heimisch-singhalesischer Abstammung gewesen sein könnten. Jedenfalls spricht die weite Verbreitung der Pallava-Denkmäler in Ceylon eher für eine einheimische Schule.

So zeigt ein Felsrelief aus Andiyagala (C. J. II, Pl. XLVII) einen Mann in der Haltung des sogenannten Kapila. Die Arbeit ist ganz in den Anfängen stecken geblieben, jedoch erkennt man deutlich die hohe Kopfbedeckung, die so typisch für Pallava-Skulpturen ist.

Hocart (C. J. II. P. 78, Pl. L) glaubt, auch das Relief von der Girihanduvihare bei Ambalantota in die Pallava-Zeit setzen zu dürfen, ohne daß er dabei den Vergleich mit dem Velana Damana-Relief im Sinn gehabt hätte. Doch gerade bei diesem Relief zeigt sich die gleiche, willkürlich erscheinende Art der Verteilung der Figuren bei größtmöglichem Verzicht auf eine symmetrische Komposition. Auch hier ist die Bedeutung der Szene unklar. Die leicht seitlich geneigte Gestalt des Buddha mit großem Nimbus steht, von vier Adoranten umgeben, vor einem grasenden Pferd, dessen Anwesenheit die Deutung erschwert. Merkwürdig in ihren extremen Bewegungen sind die beiden Figuren in den oberen Ecken. Das Relief ist flach gehalten, das Pferd eigentlich nur im Umriß erkennbar. Paranavitana (7, P. 15) scheint das Relief wesentlich früher anzusetzen und auf Grund des Materials, Amaràvati-Stein, in Zusammenhang mit den oben betrachteten Reliefs der Amaràvati-Schule zu bringen.

Deutlich von dieser Gruppe pallavabeeinflußter Reliefs des 7. bis 8. Jahrhunderts scheiden sich die Mahàyàna-Werke der nördlichen Klöster Anuradhapuras, die wir ungefähr im 8.—10. Jahrhundert ansetzen dürfen. Leider sind die Reliefs von der Basis eines Gebäudes der Vijayàràma-Ruinen, auf die es hier hauptsächlich ankommt, nicht in guten Abbildungen vorhanden (C. J. II, Pl. XXXII; A. R. 1891, VIII, IX; Smith fig. 185). Soviel läßt sich jedoch erkennen, daß diese Reliefs keinen Pallava-Einfluß mehr verraten, konventionell in der Bewegung sind und durch reiche Ornamentumrahmung, makara toranas mit eingestreuten Figuren, die schlichte rechtwinklige Einfassung der Pallava-Zeit ersetzen.

Nicht nur die reichsten unter den betrachteten Nàgaràja-Stelen (auch bei der Stele von den Elephanten-Ställen fanden wir den schmückenden Reichtum des Rahmens) werden wir in gleicher Zeit ansetzen müssen, sondern auch einige weitere Beispiele von Figurenstelen, die sich an anderer Stelle kaum einordnen lassen. So etwa ein

Relief aus Tissamahàràma, fast bis zur Unkenntlichkeit versintert, das wir geradezu als Verbindungsglied zwischen den Nàgaràja-Stelen und den Vijayàràma-Reliefs ansehen dürfen, zeitlich allerdings erst nach den letztgenannten Werken, also etwa im 10.—11. Jahrhundert ansetzen mögen, da hier schon jene in der Polonnaruva-Zeit zu beobachtende Wucherung des figürlichen Schmuckes einsetzt. Die klare Scheidung der Einzelglieder, die wir an Polonnaruva-Stelen beobachten konnten, scheint erst eine Folgeerscheinung des wieder erstarkenden Hinàyàna-Buddhismus zu sein, der sich ja, wie wir bei der Betrachtung der Buddhastatuen gesehen haben, auf die Frühwerke der Anuradhapura-Zeit beruft. Von dieser Isolierung ist jedoch bei der Tissamahàràma-Stele noch nichts zu spüren, der Zusammenhang von Rahmen und figürlichem Schmuck im Gegenteil sehr stark betont.

Eine strengere Haltung nehmen die Gestalten der Stele von der Gedige in Nalanda ein (A. R. 1910/11, Pl. XCII). Auch dieses Relief ist leider stark versintert. Einen relativ frühen Zeitansatz jedoch scheint schon die zugespitzte Stelenform zu verbürgen, wenngleich wir gerade aus diesem Beispiel ablesen möchten, daß dieser Stelentypus zeitlich noch mit den Werken der pallavabeeinflußten Kunst zusammenfällt, die ganze Entwicklung der Nàgaràja-Stelen sich also erst in den letzten drei Jahrhunderten des ersten Jahrtausends abgespielt habe. Charakteristisch für die Nàlanda-Stele ist das Komponieren mit Parallelen, sowie die Verwendung von Winkeln etwa bei der knienden Figur links. Aus dem Bauzusammenhang ist für die Stele nichts Entscheidendes zu entnehmen. Die Gedige scheint in späterer Zeit dem Vishnu-Kult gedient zu haben, wie Bell annimmt, da kein Shiva lingam hier gefunden wurde, aber außer der eben erwähnten Bildstele sind neben Hinduskulpturen auch andere Beispiele buddhistischer Kunstübung gefunden worden. Neben stark zerstörten Buddha- und Bodhisattva-Figuren auch ein rundplastischer Nàgaràja, der, einzig in seiner Art, den Schlangenleib mit einem menschlichen Oberkörper verbindet, ein Typus, der seine nächste Parallele auf dem Pallava-Monument der Herabkunft der Ganga hat. Auch dies mag als ein Hinweis für den zeitlichen Ansatz der Gedige-Stele dienen. Damit schließen wir die Betrachtung der Reliefkunst der späten Anuradhapura-Zeit ab und wenden uns in einem neuen Abschnitt den Rundplastiken der gleichen Zeit zu.

Bodhisattva und Königsstatuen der späten Anuradhapura-Zeit

In dem erst vor kurzer Zeit bekannt gewordenen Bodhisattva der Cittalapabbata Vihare, 16 Meilen nördlich von Tissamahàràma gelegen, besitzen wir ein hervorragendes Beispiel für den Pallava-Einfluß auch in der Rundplastik (A. R. 1934, J. 20; Paranavitana 3, Pl II, a). In dem hohen Kopfschmuck, so charakteristisch für diese Zeit, befindet sich ein winziger Buddha, der diese Statue als Bodhisattva kennzeichnet. Ein Vergleich mit dem sogenannten Kapila mag uns die zeitliche Nähe der beiden Werke noch verdeutlichen. Man beobachtet da das gleiche Oval des Gesichtes, die gleichen vollen Wangen, die hoch geführten Augenbrauen, die schmale gerade Nase, den kleinen Mund, die in die Stirn hineinreichende Haarkappe, kurzum Zug für Zug eine Uebereinstimmung, wie sie größer kaum denkbar wäre. Was die künstlerische Qualität des Bodhisattva anbelangt, so ist die Linienführung um eine Spur weicher als bei dem Issarasamana-Relief, doch mag die Zerstörung der Oberfläche viel dazu beitragen.

Weniger hervorragend in der Qualität ist eine Statue gleicher Art aus Kurukkalmadam (C. J. II, Pl. LI). Auch hier ist der Umriß auf das äußerste vereinfacht, der Körper selbst auf die reine Umrißform zurückgeführt. Das Gesicht ist um ein weniges härter als das der Cittalapabbata-Statue, doch ist der zeitlich-stilistische Zusammenhang evident.

Bevor wir weitere Beispiele heranziehen, bedarf es noch einiger einführender Worte in die Entwicklungsgeschichte der Bodhisattva- und Königsstatuen.

In Ceylon existiert nämlich eine größere Anzahl von Statuen, die im Volksmund die Namen von Königen tragen, von den meisten Gelehrten jedoch als Bodhisattvastatuen angesehen werden. Die Typik, wenigstens was den Schmuck anbetrifft, scheidet diese beiden Gruppen nicht. Nach dem individuellen Ausdruck des Gesichtes eine Scheidung vorzunehmen, wäre insofern vergeblich, als es sich um Individualporträts ohnehin niemals handeln kann. Stets wird das Gesicht die charakteristischen Züge der zeitgenössischen Skulpturen tragen. Das beweist noch eine Königsdarstellung auf einem Elfenbeinschrein in München, bei der König Bhuvaneka Bàhu VII. (1529

bis 1550) in einer Zeit, da sich schon europäische Einflüsse nachweisen lassen, so wiedergegeben ist, daß er sich in nichts als seinem königlichen Schmuck und seiner königlichen Haltung von den übrigen Figuren unterscheidet (Slomann, P. 17). Was nun die königliche Haltung bei rundplastischen Werken anbetrifft, so hat sich glücklicherweise eine Statue in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten.

Auf der Plattform der Mahà Thùpa in Anuradhapura fand man die Statue eines Mannes mit vor der Brust zusammengelegten Händen, also in ehrfurchtsvoller anbetender Position. Dies kann keinesfalls die Geste eines Bodhisattva sein, namentlich bei einer Kultstatue, der selbst Ehrerbietung gebühren würde. Die Ueberlieferung, daß es sich hier um eine Statue des Königs Bhàtikàbhaya (39—67) handle, verdient um so mehr Beachtung, als dieser König sich besonders um die Mahà Thùpa verdient gemacht hat und durch die Gunst der Theras sogar Zutritt zu der Reliquienkammer erhielt (Mhv. XXXIV, 37ff). Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Oberfläche läßt sich aus der Gesamtanlage der Skulptur ein frühes Datum ablesen. Der massige breite Körper, der runde Kopf, der breitbeinige, aufrechte Stand sind Züge, die wir als charakteristisch für die frühesten Buddhastatuen der Mahà Thùpa angesehen hatten.

Von dieser Figur ausgehend, wird man auch in der großen, mit vier stehenden Buddhas zusammengefundenen Statue der Mahà Thùpa die volkstümliche Ueberlieferung als berechtigt anerkennen (Coom. 3, fig. 294). Ph. Vogel hält diese Figur auf Grund des Statuenzusammenhanges für einen Maitreya Bodhisattva, aber gerade die überragende Größe der Figur innerhalb der Buddhagruppe scheint dieser Deutung zu widersprechen. Es dürfte sich um den König Dutthagàmani handeln, der in gleicher Weise wie die zuvor betrachtete Statue dem von ihm geschaffenen Thùpa Ehrfurcht erweist. Dementsprechend ist die Statue auch heute ergänzt und dem Thùpa gegenüber aufgestellt worden. Im Vergleich mit dem Bhàtikàbhaya ist die schlankere Bildung des Leibes bemerkenswert, bei sonstiger Uebereinstimmung der Motive und des Standes, und man fühlt sich versucht, auf Grund der Parallelentwicklung der stehenden Buddhafiguren diese Statue um ein weniges später anzusetzen. Ein genauerer zeitlicher Ansatz scheint nach unserer heutigen Kenntnis der frühen Skulpturen noch nicht gestattet.

Von der Ambasthale Dagoba in Mihintale stammt eine dritte

frühe Statue, als König Devanàmpiyatissa bezeichnet. Forbes spricht von zwei zerstörten Statuen des Königs Kàkavanna Tissa, des Erbauers der südlichen Hauptstadt Tissamahàràma, und seiner Gattin Vihare Devi, den Eltern Dutthagàmanis. Von keiner dieser Statuen finden sich Abbildungen.

Eine Reihe von Köpfen aus früher Zeit sind in den Sammlungen verstreut, die von Bodhisattva- oder Königsstatuen stammen, bei denen jedoch eine Deutung und Datierung vorläufig noch sehr schwer ist. Coomaraswamy setzt einige von ihnen in das vierte Jahrhundert (Coom. 3, fig. 289/290).

Sehr umstritten ist eine große Felsskulptur im Süden der Insel, der sogenannte Kustaràja bei Weligama (Lanerole). Auch hier handelt es sich, wie wohl bei den meisten der zuletzt genannten Köpfe, um einen Bodhisattva, und zwar um Avalokitesvara, wie die kleine Buddhafigur in der Krone beweist (Paranavitana 5, Pl. XLVII, XLIX). Lanerole glaubt nun nachweisen zu können, daß die nil paha der Inschrift I. Mahinda IV. (E. Z. I, p. 222), in der ein Bodhisattva genannt wird, identisch sei mit der Viluvana Vihare Aggobodhis II. (597—606) und daß der Kusta Ràja eben diese erwähnte Bodhisattva-Statue sei. Es würde sich also um ein Werk etwa aus dem Jahre 600 n. Chr. handeln, ein Datum, das sich auch durch Erwägungen anderer Art erhärten ließe. Der Mahàyàna-Charakter der Statue, sowie der enge traditionelle Zusammenhang mit den frühen Königsstatuen in der rein frontalen, etwas steifen Komposition gibt diesem Werk einen zeitlichen Spielraum von den Anfängen des Mahàyàna-Buddhismus in Ceylon (3./4. Jahrhundert) bis zu den pallavabeeinflußten Werken, nach denen es kaum mehr denkbar wäre. Der Erhaltungszustand des Kusta Ràja ist vortrefflich, besonders der Schmuck in allen Einzelheiten erkennbar.

Für die Belebung der Freiskulptur in der «Vijayàràma»-Zeit mag uns ein Bodhisattva aus Tissamahàràma als Beispiel dienen. In dieser stark zerstörten Gestalt ist deutlich wahrnehmbar die Anwendung der Tivanka-Pose, und hier sehen wir auch die tatsächliche Haltung des Kopfes, die wir für die Tivanka-Statue in Polonnaruva nur vermuten konnten. Dieses Werk wird ähnlich wie jene Stele vom gleichen Orte im 10.—11. Jahrhundert anzusetzen sein.

Erst vor wenigen Jahren hat man eine Gruppe kolossaler Felsskulpturen zu würdigen gewußt, die sich in Buduruvegala im Süden

der Insel befinden (C. J. II, Pl. 34—35; A. R. 1934, J 8, Pl. 1). Im ganzen sind es sieben Figuren, die sich, wie es scheinen will, etwas unregelmäßig an einer mächtigen Felswand verteilen. In der Mitte befindet sich ein etwa 15 m hoher Buddha, zu beiden Seiten Dreiergruppen in verschiedenem Abstand und weitaus kleinerem Format. Deren Mittelfiguren identifiziert Paranavitana als Avalokitesvara, mit Dhyàni-Buddha Amitabba im Kopfschmuck, und die andere auf dem Wege der Subtraktion als den Bodhisattva Maitreya. Bei dieser Deutung würden sich die Namen der Figuren zu seiten Avalokitesvaras als Tàra und Sudhànakumara ergeben, die Begleiter Maitreyas jedoch einstweilen unerklärt bleiben.

Die Figuren sind in relativ flachem Relief angelegt und waren durch Stuck ergänzt. Eine Technik, die in Ceylon selten ist und erst in Polonnaruva zuweilen Verwendung findet. Doch wird man aus diesem Grunde allein die Figuren noch nicht so spät ansetzen wollen. Im Gegenteil scheint doch gerade die Ausbreitung in die Fläche ein relativ frühes Datum zu bedingen. Am nächsten verwandt erscheint der Seseruva-Buddha. So nimmt Paranavitana ein Datum im 9. Jahrhundert als nicht zu früh an.

Wir können hier selbstverständlich nicht sämtliche Königs- und Bodhisattva-Statuen der Insel aufzählen und müssen uns abschließend noch einem Hauptwerk der Inselkunst zuwenden, welches im allgemeinen der Polonnaruva-Zeit zugeschrieben wird und sich auch in Polonnaruva befindet, dem sogenannten Parakkama Bàhu (Hürlimann, Tf. 35).

Auch hier geht der Streit um die Glaubwürdigkeit der mündlichen Ueberlieferung. Für diese Felsstatue in der Haltung und Tracht eines Weisen wurden von wissenschaftlicher Seite eine ganze Reihe von Namen indischer Rishis vorgeschlagen, Agastya von den meisten Kennern bevorzugt. Coomaraswamy und E. Waldschmidt allein sind überzeugt, daß sich der König hier in der Tracht eines Rishis habe darstellen lassen. Paranavitana entdeckte bei einer genauen Untersuchung der Statue auf der oberen Seite des Felsblockes Schriftzeichen des 8.—9. Jahrhunderts. Wollte man zugeben, daß diese Zeichen erst während der Arbeit an der Statue hingekritzelt wurden, so bliebe nur noch die Rishi-Theorie diskutabel. Aber ein endgültiger Beweis ist auch dieses nicht. Andererseits spricht das Fehlen jeglicher Attribute, wenn wir von dem Buche absehen, wel-

ches in der Rishi-Typik keine Parallele hat (Gangoly 2), gegen eine bestimmte Benennung, wenngleich eine allgemeine Aehnlichkeit mit Agastya-Statuen konstatiert werden kann. Weitere Einwände sind: der Ausblick der Statue auf einen Bau Parakkama Bàhus I., die sogenannte Potgul Vehera, trotzdem es sich hier kaum um eine Bibliothek handeln wird, ferner die Uebereinstimmung im Technischen mit den Gal Vihare-Figuren, etwa bei dem über den oberen Felsrand hinausgeführten Kopf, oder in der ähnlichen Faltengebung des Gewandes. Sind Datum und Inhalt des Werkes also umstritten, so ist wenigstens die künstlerische Qualität über jeden Zweifel erhaben. Man beachte etwa, wie die Schwingung der Schulter durch die entgegenwirkende Schwingung des Buches aufgefangen wird (gerade diese prachtvoll gerundeten Schultern erinnern an diejenigen des Ananda von der Gal Vihare), sich wiederholt in dem oberen Abschluß des Gewandes, des dhoti, der nur den Unterkörper bekleidet, und schließlich ausklingt in den horizontalen Falten. Es wäre schwierig, für dieses Werk einen Vergleich unter den Skulpturen der späten Anuradhapura-Zeit zu finden. Bei der Betrachtung des Gesichtes ließe sich hingegen hervorheben, wie auch hier die einzelnen Teile deutlich voneinander geschieden sind, so die eigentümliche breite Nase, der Schnurrbart, die Lippen und der kleine Kinnbart, während andere Partien, etwa Wange und Vollbart, ohne merkliche Trennung ineinander übergehen. Ein derartiges Abgrenzen einzelner Teile, das sie wie aufgesetzt erscheinen läßt, kann man auch bei anderen Großskulpturen feststellen, etwa bei den Augenbrauen des liegenden Buddha von der Gal Vihare oder den Lippen des Aukàna-Buddhas, beides Werke der Zeit Parakkama Bàhus I.

Bronzen und Hinduskulpturen

Die Bronzen Ceylons sind bereits so häufig publiziert und behandelt worden, daß es sich an dieser Stelle nur um einige Proben handeln kann, Meisterwerke, bei denen untersucht werden kann, inwieweit sie sich der in dieser Arbeit zum Vortrag gebrachten Entwicklungsgeschichte der Skulptur einordnen lassen.

Ein solches Meisterwerk ist zweifellos die Statue der Göttin Pattini im Britischen Museum (Coom. 3, fig. 300). Coomaraswamy schwankt in dem zeitlichen Ansatz zwischen dem 6. Jahrhundert, er glaubt ein charakteristisches Stilgefühl der Gupta-Zeit in dem engen Anliegen des Gewandes am Körper wahrzunehmen, und dem 12. Jahrhundert, wozu ihn der Vergleich mit der Parakkama-Statue veranlaßt. Gerade für dieses Werk besitzen wir Vergleichsmöglichkeiten, die einen zeitlichen Ansatz wenn nicht sicher stellen, so doch sehr wahrscheinlich machen. Man vergleiche Kopf, Schulter und Brust mit der Bodhisattva-Statue der Cittalapabbata Vihare. Man braucht kaum noch ins Detail zu gehen, um zu bemerken, daß sich die beiden Figuren wie Bruder und Schwester ähnlich sind. Die gleiche Kopfform, die gleiche Führung der Augenbrauen, Modellierung der Augen, der Nase und des Mundes. In gleicher Weise ist der Winkel der Schultern, in gleicher Art das kugelige Schultergelenk gegeben. Krone, Haarkappe, Ohren, Ohrgehänge, jede Einzelheit läßt sich vergleichen. Sogar die leise Rundung der Haarkappe, die in die Stirn hineinragt, finden wir bei einem Werk der pallavabeeinflußten Kunst, diesmal bei dem sogenannten Kapila. Von hier aus betrachtet dürfen wir auch die Vergleiche mit Gupta und Polonnaruva-Werken abweisen. Zwar schmiegt sich das Gewand an den Körper, doch ist dies eine Tradition, die in Ceylon noch in der Polonnaruva-Zeit nachwirkt. Man vergleiche dafür das Gewand und die Faltentreppe des liegenden Polonnaruva-Buddhas. Vergleicht man die Statue des Parakkama Bàhu mit unserer Pattini, so sind zwar hier gewisse Uebereinstimmungen nicht abzuleugnen, doch sind gerade die Unterschiede für den Zeitansatz ausschlaggebend, so die Schlankheit der Proportionen, die Faltenbehandlung und der feste Stand der Bronzefigur.

Die in Ceylon gefundenen Bronzen kann man in zwei größere Gruppen scheiden: die in Polonnaruva gefundenen Hindu-Bronzen und die Mahàyàna-Bronzen der späten Anuradhapura-Zeit. Vergleichen wir je ein charakteristisches Werk, den Avalokitesvara der Sammlung Coomoraswamy (Coom. 3, fig. 297), und die Parvati aus Polonnaruva, jetzt im Colombo-Museum (Smith fig. 184), mit der Pattini des Britischen Museums.

Bei dem Avalokitesvara ist jede Härte in der Zeichnung sorgfältig vermieden. Folgt man dem Umriß mit den Augen, so ist man nicht

wie bei der Pattini gezwungen, im Winkel abzubiegen, sondern findet stets eine Fortsetzung der Blicklaufbahn in den schwingenden Umrissen des Körpers. Coomaraswamy (3, p. 166) vergleicht dieses Werk mit dem Shiva des Kailàsanàtha in Elùrà und befürwortet einen Ansatz im 8. Jahrhundert, was in unserer Entwicklungsfolge etwa der späten Anuradhapura-Zeit, der Blütezeit der Nàgaràja-Stelen gleichkommen würde.

Wie anders dagegen die Pàrvati aus Polonnaruva. Zwar ist auch hier die Haltung gelockert, der Pattini gegenüber die Tivanka-Pose deutlich betont. Doch scheint sich hier gleichsam die Härte des metallenen Schmuckes den Formen des Körpers und den Falten des Gewandes mitgeteilt zu haben. Jede Einzelheit ist plastisch klar abgesetzt und übertreibt die Grundform seiner plastischen Erscheinung. Diesen Zug, den wir als Isolierung der Einzelform schon häufig bei Werken der Polonnaruva-Kunst festgestellt hatten, finden wir hier in seiner deutlichsten Prägung, und man möchte fast vermuten, daß er, charakteristisch für die Metallkunst, auf die sonstige Skulptur von hier aus übertragen wurde. Bemerkenswert ist ferner die Schlankheit der Figur, hierin vergleichbar den übertrieben feingliedrigen Götter-Figuren der Außengewände des Tivanka-Tempels (A. R. 1910/11, LXXVIII), ein Zug, der im allgemeinen auch die Ceylon-Bronzen von den sonst sehr nahestehenden südindischen Bronzen unterscheidet.

Diese Polonnaruva-Bronzen bilden zugleich den Höhepunkt hinduistischer Skulptur auf Ceylon. Nur wenige Steinskulpturen, fast ausschließlich dem Shiva-Kult angehörig, haben sich erhalten. Shivas heiliges Tier, Nandi, ist aus Polonnaruva in zahlreichen Exemplaren bekannt. Auch bemerkten wir ja wohl, daß gerade der Stier in dieser Zeit mit besonderer Vorliebe für die kleinen Seitenpfeiler der Stelen verwendet wurde. Eine achtarmige Durga in Hochrelief ist vielleicht noch besonders hervorzuheben (A. R. 1902, P. 10).

In dem Kultstatuenzusammenhang buddhistischer Tempel finden wir merkwürdigerweise des öfteren Statuen des Gottes Vishnu, so die hölzerne Statue in der Devaràja Vihare in Dambulla, die am Kopfende des liegenden Buddha steht. Andere Werke sind zu nennen: die Sandelholzstatue aus Alutnuwara (J. R. A. S. 1865/66, pp. 39/43), sowie das kürzlich gefundene Standbild von Totanaladu im Trincomalea-Distrikt (C. J. II, III).

Besonderheiten der Skulptur Ceylons

Wenn es auch hier nicht unsere Absicht sein konnte, einen vollständigen Katalog der Ceylon-Skulpturen zu geben, so mag doch in unserer Auswahl typischer Beispiele der Grundcharakter dieser Inselkunst hinreichend geklärt worden sein, so daß wir uns an eine Gegenüberstellung dieser mit der festländischen Kunst heranwagen können.

Einzelne Gegenüberstellungen wurden bereits vorgenommen, Maurya-, Sunga-, Amaràvati-, Gupta- und Pallava-Einflüsse, um nur das Wichtigste zu nennen, festgestellt. Wie ja die Namen schon verraten, handelt es sich um Kulturwellen, die, von kleineren Gebieten des Festlandes ausgehend, ihren Einfluß auch auf Ceylon auszuüben vermochten. Die Inselkunst jedoch, auf geographisch engbegrenztem Gebiet, hat all jene Einwirkungen aufzunehmen vermocht, ohne damit ihren eigenen Charakter zu verwischen, ohne der eigenen strengen Tradition auf längere Zeit untreu zu werden. Noch die Kultstatuen der Gegenwart, wenngleich bar jeder künstlerischen Gesinnung, wiederholen die alten Formen der Ceylon-Skulptur in ihrer Beschränkung auf nur wenige, klar ausgeprägte Typen.

In der frühbuddhistischen Kunst Indiens ist als besonders charakteristisch hervorzuheben die Abwesenheit der Kultstatuen, an deren Stelle ein Reichtum an erzählender Reliefkunst vorhanden ist, welcher Zäune und Tore in Sanchi, Barhut und Bodhgàya, den Stùpa selbst, im Krishna-Tal bedeckt.

Statt dessen beschränkt sich die Reliefkunst Ceylons auf das Notwendigste. Sparsam aufgestellte Stelen bringen die Leitmotive buddhistischer Kunst zur Darstellung, Symbole der buddhistischen Lehre, die innerhalb der indischen Reliefkunst eine bescheidene Rolle spielten, als reine Ornamente oft nebensächlich waren. Von Anfang an bemüht sich die Ceylon-Kunst um die Darstellung der großfigurigen menschlichen Gestalt. Freilich auch dieses nur im Rahmen der buddhistischen Religion. Kultstatuen des Buddha, Stelen, die als Beschützer religiöser Gebäude großfigurige Darstellungen der Yakkhas und Nàgas tragen, jener mythischen Bewohner Ceylons, die, wie die Schriften melden, vom Buddha persönlich für die Aufnahme der Lehre vorbereitet waren. Die Künstler verfügten über Typen, die sie für diese Figuren verwendeten, den Bodhisattva-, den Zwergen-

und den Yaksa-Typus der frühindischen Reliefs. Ob auch die Vorbilder der Kultstatuen des Buddha tatsächlich im nordindischen Kunstgut zu suchen sind, ist eine Frage, die wir bereits erörtert, einstweilen jedoch zurückgestellt haben.

An diesem Verhältnis ändert sich während der ganzen Anuradhapura-Zeit nichts. Zwar existieren einzelne große Reliefs, aber sie zeigen dieselbe Tendenz zur Großfigurigkeit, zur Verselbständigung des Reliefs. Der tropische, überwuchernde Reichtum der indischen Kunst bleibt in Ceylon unbekannt, bis ein zunehmender Einfluß südindischer Kunstströme in den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends, vor allem aber in der Blütezeit Polonnaruvas, einen schwachen Abglanz wenigstens an einigen Monumenten erkennen läßt: so an den figurenbedeckten Großbauten der zweiten Hauptstadt.

Aber auch hier zwingt ein Hang zur Ordnung, zur übersichtlichen Struktur die fremden Elemente in bescheidenere Reihen, Friese, die schließlich an Bedeutung mehr und mehr zusammenschrumpfen und sich in Yàpahuva bereits wieder ganz der Architektur untergeordnet haben.

Die Freiskulptur der frühen Anuradhapura-Zeit ist sparsam in ihren Typen, streng und übersichtlich in ihrem formalen Aufbau, konzentriert und verständlich ihrem Inhalt nach.

Das Eindringen des Mahàyàna-Buddhismus und seine Auswirkungen auf die Kunst der späten Anuradhapura-Zeit sind Probleme, über die uns hauptsächlich die Kleinkunst Auskunft erteilt. Hier fand tatsächlich eine Bereicherung der Typen statt. In der Großplastik jedoch vermag die Unzahl festländischer Vorbilder nur wenig an den festen Prägungen der frühen Anuradhapura-Zeit zu ändern. Und wiederum im 2. Jahrtausend, auf die Vorbilder der frühesten Ceylon-Skulpturen zurückgreifend, Kultstatuen des Buddha in ihren festgelegten Gesten. Ein Unterschied besteht vor allem in den Ausmaßen; das Wiedererstarken des strengen Glaubens erforderte immer größere Kultstatuen.

Pallava- und Chola-Kunst haben sich jener Tendenz zur Vereinfachung unterworfen. Ja sogar die hinduistischen Denkmäler Ceylons, Zeugen der Fremdherrschaft, unterscheiden sich von denen des Heimatlandes. Auch sie sind schlichter geworden.

Liegt dieser Unterschied einzig in der geringeren Begabung der Künstler? Dagegen spricht die Qualität der Werke. Selbst die

Ceylon-Bronzen müssen einen Vergleich mit den festländischen Werken nicht scheuen.

Wie denn läßt sich diese Eigenart der Ceylon-Kunst erklären? Denn sie kontrastiert auch zu der Kunst Hinterindiens und Indonesiens. Die Ceylon-Kunst kennt keine Höhlen der tausend Buddhas, keinen Ankor Vàt, keinen Borobodur. Die Ceylon-Architektur zeichnet sich aus durch Präzision der Steinarbeit, durch Klarheit der Planung, durch Einfachheit und Strenge der äußeren Form. Nicht etwa, daß es ihr an den Ausmaßen gefehlt hätte. Die 1000 Pfeiler des Lohapàsàda, die Riesen Thùpas in Anuradhapura, Tissamahàràma und Polonnaruva stehen kaum hinter indischen Kolossalbauten zurück. Es fehlt ihnen jedoch der, jede klare Form verschleiernde, vegetativ auswachsende, überwuchernde Bildschmuck. Man wird hierfür nicht etwa die strenge Hinàyàna-Lehre verantwortlich machen wollen, wenn Mahàyàna-Buddhismus und Hinduismus in der Kunst Ceylons ähnlichen Tendenzen verfallen, während andererseits der strenge Buddhismus Birmas beispielsweise das tropische Wachstum der Form nicht verhindern konnte und wollte.

Es wird daher diese Frage als ein Grundproblem vorläufig nur aufzuwerfen und nicht zu beantworten sein, wie es überhaupt im Sinne dieser Arbeit lag, eher auf Probleme hinzuweisen, als sie voreilig zu beantworten. Die restlos befriedigenden Antworten werden sich kaum finden lassen, ohne eine bis ins letzte detaillierte Bearbeitung des Einzelgebietes, sogar des einzelnen Werkes.

ANHANG I

Die Quellen

Die Inselchroniken, Mahàvamsa und Dìpavamsa, die Herrscherlisten Ràjavaliya und Pùjavaliya, die Nikàya Sangraha und vor allem die Inschriften geben uns zahlreiche Hinweise auf die Skulpturen Ceylons. Der buddhistischen Tendenz der Schriften entsprechend, beziehen sich diese Bemerkungen fast ausschließlich auf Kultstatuen, Werke, die uns zum größten Teil leider verloren gegangen sind. Eine möglichst vollständige Auswahl der wichtigsten Zitate mag an dieser Stelle von Nutzen sein.

Bei weitem das meiste Material liefert das Mahàvamsa, einschließlich seiner Fortsetzungen, das bereits in sehr früher Zeit auf ein bedeutendes Werk der Plastik hinweist.

Es handelt sich um die Ausschmückung der Mahà Thùpa in Anuradhapura durch Dutthagàmani (101—77). Da heißt es anläßlich der Beschreibung der Reliquienkammer (Mhv. XXX, 72ff): «Auf einen unschätzbaren goldenen Thron östlich des (aus Juwelen gearbeiteten) Bo-Baumes setzte er (der König) ein strahlendes goldenes Buddhabild. Körper und Gliedmaßen waren, wie es sich geziemt, aus verschiedenfarbigen, hell aufleuchtenden Juwelen gearbeitet. Brahma stand dabei, einen silbernen Schirm haltend, und Sakka, mit der Vijayauttara-Muschel die Weihe vollziehend. Pancasikka mit der Vinà und Kàlanàga mit seinen Tanzmädchen, der tausendarmige Màra mit seinen Elephanten und seinem Gefolge.»

Weiter bis Vers 97 werden Szenen genannt, die in der Reliquienkammer zur Darstellung kamen, Szenen aus dem Leben des Buddha, der Jàtakas, und im Vers 98 abschließend noch einmal wiederholt, daß «alle Figuren hier in der bezaubernden Reliquienkammer der König aus reinem Golde machen ließ».

Dieser Beschreibung fügt der Kommentar des frühen 2. Jahrhunderts n. Chr., das Mahàvamsa Tikà, noch einige erklärende Einzelheiten hinzu. So heißt es von dem Buddhabild, daß die Arbeit ausgezeichnet war, daß er zwölf cubits* hoch war, etwa 5,5 m, in sitzender Haltung aus massivem rotem Golde gearbeitet. Die zwanzig Nägel und die weißen Teile der Augen waren aus feinstem Kristall. Handflächen, Füße und Lippen aus roten Korallen. Die Augenbrauen, die Gelenke, die Haarlocken und die schwarzen Teile der Augen aus Saphiren. Die 40 Zähne aus Diamanten. Die Stirnlocke, urna, war aus Silber usw.

Zunächst sei bemerkt, daß diese Aufzählung der Details sich eng an die kanonische Auffassung von den Körperschönheiten eines Mahàpurisa, eines großen

* 1 cubit = 1 hattha = die Länge vom Ellbogen bis zur Spitze des kleinen Fingers.

Mannes, hält (Grünwedel, S. 138). Dabei ist die Farbe einzelner Teile ebenfalls durch Edelsteine oder Edelmetalle charakterisiert. So besitzen wir in dieser Beschreibung einen wichtigen Anhaltspunkt für die streng kanonische Auffassung in der Bemalung der Buddha-Statue. Das Unnaloma, urna, das Löckchen zwischen den Augenbrauen, ist bei den auf der Insel vorgefundenen älteren Buddhastatuen heute nicht mehr sichtbar. Wir dürfen aber annehmen, daß ein solches vorhanden war, nur nicht plastisch erhöht, wie etwa bei den javanischen Statuen, sondern aufgemalt. Die oben zitierte Stelle von der Massivität des Buddhabildes unterstreicht auch der Sàriputta, ein Kanon der Bildhauerkunst, dessen heutige Fassung einer späten Zeit angehört, der jedoch auf indische Silpasastras zurückzuführen ist. Da heißt es: «Kein Bildwerk aus Gold oder anderem Metall darf hohl gegossen werden. Das Anfertigen hohler Bildwerke führt binnen kurzer Zeit zum Verlust von Weib und Vermögen, zu Streitigkeiten und zu Hungersnot».

Bemerkenswert aber ist vor allem die Tatsache selbst, daß hier eine Buddhastatue aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. schriftlich bezeugt ist, ein Problem, wenn wir bedenken, daß der Ceylon-Buddha allgemein auf den Amaràvati-Buddha zurückgeführt wird (vgl. Waldschmidt), einen Statuentypus des 2. Jahrhunderts n. Chr., und daß beispielsweise Forscher wie Hocart betonen, daß im 1. Jahrhundert v. Chr. Statuen des Buddha überhaupt noch nicht existierten.

Diese Ansichten gehen bekanntlich auf die Ergebnisse der indischen Kunstgeschichtsforschung zurück, die festgestellt hat, daß in der Frühzeit buddhistischer Kunst die Gestalt des Buddha nur durch Symbole vertreten war, so in Barhut und Sànchi, und erst in Gandhara und Mathura die eigentliche Buddhastatue geschaffen wurde. Die Frage, ob dieser neue Statuentypus auf ein Einwirken der westlichen spätgriechischen Kunst zurückzuführen ist, wird heute noch verschieden beantwortet. Nur hundert Jahre trennen das älteste Beispiel des greco-buddhistischen Typus von Gandhara vom rein indischen Typus in Mathura. Da es sich bei diesen jedoch nur um die ältesten datierbaren Werke handelt, läßt sich aus der Gegenüberstellung noch keine absolute Priorität der Gandharaschule erschließen (Coomaraswamy 2).

In Ceylon vermissen wir bisher die reichen Reliefdarstellungen, die der Frühzeit von Barhut und Sànchi entsprechen. Einige Reliefstelen, die eine gewisse stilistische Verwandtschaft aufweisen, besagen nichts für die Buddhadarstellung. Dagegen besitzen wir eine große Anzahl Kultstatuen des Buddha aus Anuradhapura, deren Datierung überaus schwankt. Nach der Aussage unserer Schriftquelle stünde also wenigstens grundsätzlich nichts im Wege, anzunehmen, daß die frühesten unter den Werken noch in vorchristlicher Zeit entstanden sind.

Aber wie steht es mit der Glaubwürdigkeit unserer Quelle? Die Entstehung des Mahàvamsa Tikà fällt nach Geiger zwischen die Jahre 1000 und 1250 n. Chr., in eine Zeit also, da die Reliquienkammer der Mahà Thùpa sicherlich bereits zerstört und ausgeplündert war. Auch lassen die Angaben von der Höhe der Statue, als zwölf cubits, den Kommentar als übertreibend, die Angabe von den 40 Zähnen des Buddha, die ja bei einer solchen Statue nicht in Erscheinung treten, auf die Abhängigkeit des Kommentares von der rein theoretischen Literatur schließen.

Anders steht es mit dem Bericht des Mahàvamsa selbst. Obwohl auch hier die Angaben ausgeschmückt sind, können wir uns doch der Behauptung nicht verschließen, daß der Buddha in seiner leibhaften Gestalt dargestellt war. Wir dürfen durchaus vermuten, daß wenn in den Darstellungen der Reliquienkammer der Buddha durch Symbole vertreten gewesen wäre, diese Tatsache bei dem Geschichtsschreiber des 5. Jahrhunderts sicher noch Beachtung gefunden hätte.

Die Glaubwürdigkeit der Chronik in dieser Hinsicht wird weiterhin unterstützt durch den Bericht über eine zweite Buddhastatue, die sogar noch einer erheblich früheren Zeit zugeschrieben wird. «König Jetthatissa (323—333) ließ das große und prachtvolle Steinbild, das in ferner Zeit durch König Devanàmpiyatissa (247—207) in der Thùpàràma aufgestellt war, von dort entfernen und in der àràma des Pachinatissapabbata aufstellen» (Mhv. XXXVI, 128f).

In den Abschnitten über Devanàmpiyatissa selbst ist das Steinbild nicht erwähnt, und es bleibt für uns die Frage offen, ob wir im 5. Jahrhundert unter dem Namen Devanàmpiyatissa nur eine Erweiterung des Begriffes pura, dereinst, zu verstehen haben. Immerhin ist diese Steinstatue des Buddha ein Hauptwerk der Skulptur Ceylons gewesen, für das man die genaue Kenntnis seiner Entstehungszeit nicht unbedingt ausschließen darf. Chroniken und Inschriften erwähnen die Statue bis in das zweite Jahrtausend hinein.

Mhv. XXXVII, 14 läßt König Mahàsena (334—361) das große Steinbild des Buddha von der Pachinatissapabbata Aràma zur Verherrlichung der Abhayagiri Vihare im Norden der Stadt Anuradhapura daselbst aufstellen, sowie den dazugehörigen Bau errichten.

Eine Inschrift Mahindas IV. (954—970; E. Z. Vol. I. 19) berichtet, daß der König mit Rubinen die Augen der unvollständigen großen Steinstatue einlegen ließ. Diese Inschrift ist innerhalb der Abhayagiri Vihare aufgestellt gewesen. Die Tamilinschrift Vijaya Bàhu I. (1058—1114) erwähnt die herrliche große Steinstatue in der Abhayagiri Vihare (A. R. 1911/12, P. 111/112), und endlich nennt das Pujavakiya unter den Restaurationsarbeiten Parakkama Bahus I. (1153—1186) auch den Neubau des Hauses für das Steinbild des Buddha (Puj. 34). Zwischen diesen zeitlich extremen Erwähnungen finden wir noch einige andere. Mhv. XXXVIII, 62 läßt König Dhàtusena (516—526) der Statue neue Augen einsetzen, da diejenigen, welche König Buddhadàsa (398—426) hatte anbringen lassen, verloren gegangen waren. Die kostbaren eingelegten Augen gingen also, scheint es, sehr häufig verloren. Kriegerische Einfälle und blutige Wirren um die Krone mag man dafür verantwortlich machen. So ist natürlich auch von den goldenen Buddhastatuen nichts übrig geblieben.

Mhv. XLIV, 68 ehrt König Silàmeghavanna (672—680), das Standbild in der Abhayagiri Vihare, durch ein Weihgeschenk. Sena II. (846—880) stellt das zerstörte Haus der Steinstatue wieder her (Mhv. LI, 77). Seine Frau, Sangha, setzt der Statue ein Diadem aus dunkelblauen Juwelen auf (Mhv. LI, 87). Kassapa IV. (891—908) ließ ein goldenes Dach errichten für das Steinbild der drei Nikàyas (Puj. P. 31). Man beachte hier, wie das Werk als *das* Steinbild der drei Nikàyas, der drei Mönchsgemeinschaften in Anuradhapura, Mahà Vihare, Abhayagiri und Jetevanàràma Vihare, bezeichnet wird. Nun haben sich aber im Gebiet der

Abhayagiri Vihare mehrere große Steinstatuen erhalten, und wir erfahren leider aus den bisher zitierten Quellen nicht ein einziges Detail, das für die Identifizierung des Werkes geeignet wäre.

Eine Stelle aus den Schriften des chinesischen Pilgers Fa Hien, die etwa für die Zeit kurz nach 400 n. Chr. Geltung hat, lautet in der Uebersetzung von Legge: Over the footprint in the North of the City, Anuradhapura, the king built a large tope, 400 cubits* high, grandly adorned with gold and silver. By the side of the tope, he further built a monastry called the Abhayagiri, where there are now 5000 monks. There is in it a hall of the Buddha, adorned with carved and inlaid work of gold and silver, and rich in the seven precious substances, in which there is an image in green jade, more than twenty cubits in height and glittering all over and having an appearance of solemm dignity which words cannot express. In the palm of the right hand there is a priceless pearl.

Die Bemerkung, daß sich auf der rechten Hand eine Perle befand, weist auf eine Statue in Dhyàni mudra hin, so daß, wollten wir unter den erhaltenen Steinbildern wählen, nur diejenige des Outer Circular Road, östlich der Abhayagiri Dagoba in Frage kommt. Für eine Identifizierung dieses Werkes mit dem berühmten Steinbild spricht nicht zuletzt, daß es bis auf den heutigen Tag in seiner ursprünglichen Aufstellung verharrt und noch immer den Ruf besonderer Heiligkeit genießt. (Weiteres siehe im Kapitel über die frühen Buddhastatuen.)

Wir können diesen ersten Ueberblick nicht abschließen, ohne die Stelle im Mahàvamsa zu erwähnen, die sich auf die Errichtung einer Buddhastatue durch König Asoka (etwa 274—232) bezieht (Mhv. V, 91). Der Nàga-König schuf eine wundervolle Figur des Buddha — umgeben von einem Strahlenkranz und geschmückt mit der Flammenkrone. Bei diesem Zitat ist beachtenswert die Erwähnung der Flammenkrone, des sirespota, eines Strahlenbündels oberhalb des Kopfes, so charakteristisch für den Ceylon-Buddha der Spätzeit (Bell 1, 21). Auch der kreisrunde Nimbus, der ja bereits in Gandhara auftritt, ist in Ceylon bekannt, und es zeigen einige Statuen, beispielsweise der Tantrimalai-Buddha (A. R. 1896, Pl. XXXI), Nimbus und Sirespota. Frühe Beispiele des Nimbus bei einer kleinen Sitzstatue des Buddha in Dambulla, Höhle 3, und bei einer ebensolchen aus Mannàr im Anuradhapura-Museum. Buddha-Nischen der Nakha Vehera in Anuradhapura (A. R. 1911/12, P. 40/41) lassen Spuren eines in roter Farbe aufgemalten Nimbus an der Rückwand erkennen. Nicht zuletzt zeigt die oben zitierte Stelle auch, wie selbstverständlich dem Chronisten die Existenz von Buddhastatuen in frühester Zeit sind.

Es folgen nunmehr die Zitate aus dem Mahàvamsa unter Berücksichtigung der chronologischen Abfolge, die nur dort unterbrochen wird, wo sich weitere Zitate an dasselbe Werk anknüpfen oder sich aus anderen Quellen zeitlich einfügen lassen.

Das Ràjavaliya berichtet von Pandukàbhaya (377—307), daß er einen Wall errichten ließ, an dem Löwen eingemeißelt waren. Ferner stellte er in der Stadt Anuradhapura Steinpfeiler auf, die die Form eines Löwen hatten.

---

* 1 cubit = 1 hattha = die Länge vom Ellbogen bis zur Spitze des kleinen Fingers.

Mhv. XXVII, 30. König Dutthagàmani (101—77) schmückt den Lohapàsàda in Anuradhapura mit Pfeilern aus kostbarem Stein, an welchem sich Figuren von Löwen, Tigern und auch von Devatas befanden. Der Thron in diesem Palast war ebenfalls reich mit aus Edelsteinen gefertigten Tierfiguren und buddhistischen Symbolen verziert.

Dip. XX, 5, 6. König Saddhàtissa (77—59) baute um die Mahà Thùpa einen Wall, der mit Figuren von Elephanten verziert war, eine wunderbare Umfassung. Ebenso nennt Mhv. XXXVII, 5 den hatthipàkàram, die Elephantenmauer, als Werk des Saddhàtissa. Ein datiertes Werk, von dem noch heute Teile erhalten sind, leider in überaus fragmentarischem Zustand. Die 3 m hohen Elephanten waren aus Ziegeln erbaut und mit einer Art weißen Emaille überzogen. Die Stoßzähne waren aus Elfenbein eingesetzt. Eine Darstellung unter den Dambulla-Fresken gibt eine gute Vorstellung von dem Aussehen dieser Terrasse in späterer Zeit (Parker 1, P. 284; Smither 1, P. 40).

Mhv. XXXV, 89 läßt König Vasabha (126—170) vier herrliche Buddhastatuen und ein Haus für diese in der Nähe des Bo-Baumes errichten.

Mhv. XXXVI, 31 läßt König Vohàrika Tissa (269—291) zwei Bronze-Statuen im Bo-Baum-Tempel aufstellen.

Mhv. XXXVI, 104 läßt König Gothàbhaya (309—322) an den drei Eingängen zum Bo-Baum drei Steinstatuen des Buddha errichten, am Südeingang jedoch einen Steinthron aufstellen.

Mhv. XXXVII, 31 läßt König Mahàsena (334—361) zwei Bronze-Statuen westlich des Bo-Baum-Tempels aufstellen.

Mhv. XXXVII, 68 läßt König Sirimeghavanna (362—389) eine lebensgroße goldene Statue des Thera Mahinda in der Ambathale Cetiya in Mihintale aufstellen, diese später in feierlichem Zuge nach Anuradhapura überführen, drei Tage in der Sotthiyàkara Vihare, drei Monate im Bo-Baum-Bezirk aufbewahren und läßt schließlich ein eigenes Haus für diese Statue in der Südost-Ecke des königlichen Palastes erbauen. Dort ließ er auch Statuen der Gefährten des Thera aufstellen. — Die Gefährten des Thera werden in vorangehenden Kapiteln des Mahàvamsa genannt: Itthiya, Uttiya, Sambala Bhaddasàla, Sumana und Bhanduka. Dieses ist die erste der wenigen erwähnten Mahinda-Statuen, von denen keine erhalten ist. Es ist schwierig, sich die Bildtypik dieser Statuen vorzustellen. Vielleicht hat sie sich nicht gar so sehr von der des stehenden Buddha unterschieden.

Mhv. XXXVII, 100 bezeichnet König Jetthatissa II. (389—398) als einen hervorragenden Künstler, besonders geschickt in der Kunst des Elfenbeinschnitzens. Auf Wunsch schuf er eine Bodhisattva-Statue so gut und gefällig, als wäre sie durch ein Wunder entstanden. Auch das Ràjavaliya berichtet von Jetthatissa: Er fertigte mit eigener Hand Statuen aus Elfenbein, Sandel-Holz, Kihiri-Holz und Stein an und stellte diese als Modelle auf.

Der chinesische Pilger Fa Hien (Legge) in Ceylon, etwa in den Jahren 411/13 n. Chr., erwähnt eine Goldstatue des Buddha, aufgestellt in einer kleinen Vihare, nahe der Vihare der Zahnreliquie, von einem früheren Herrscher der Insel. Diese war etwa lebensgroß und mit einem kostbaren Edelstein geschmückt.

— Da jedoch keine unserer Quellen eine goldene Buddhastatue vor dieser Zeit nennt, könnte es sich bei der Beschreibung eventuell um jene erwähnte Goldstatue des Thera Mahinda handeln und eine derartige Verwechslung als Beweis für die sich nahestehende Typik gelten. Eine goldene Statue in Lebensgröße wäre dem Chronisten vermutlich nicht entgangen; aber es ist ebensogut möglich, daß die von Fa Hien erwähnte Statue nur vergoldet war.

Mhv. XXXVII, 201 baut König Upatissa I. (426—468) in der Südwest-Ecke des Palastes ein Haus mit einem Buddhabild.

Mhv. XXXVIII, 56 richtet König Dhàtusena (516—526) für den Bo-Baum ein Badefest ein und läßt in dessen Nähe 16 Bademädchen aus Bronze aufstellen. — Die ganze Stelle ist etwas unklar. Wir wissen kaum, was es mit diesem Bade-Fest für eine Bewandtnis hatte, geschweige denn, wie diese Bade-Mädchen ausgesehen haben.

Mhv. XXXVIII, 58 läßt der gleiche Herrscher eine Statue des Thera Mahinda errichten, an der Stelle, wo der Körper des Thera verbrannt worden war, also vermutlich nördlich der Thùpàràma in Anuradhapura. Vielleicht ist die gleiche Statue in einer Inschrift Mahindas IV. (954—970) gemeint, welche nahe der Abhayagiri Dagoba gefunden wurde (E. Z. I, 19). «Er ergänzte die Augen der großen Steinstatue des Mahinda mit großen glänzenden Rubinen und schuf ein Netzwerk aus Gold für die Füße.» — Das pàdajàla, wörtlich das Fußnetz, wird von Geiger als eine Mandorla angesehen, die hinter der Statue aufgestellt war, doch bringt er für seinen Vorschlag nur zentralasiatische Parallelen (Geiger 3, P. 36). Es mag wohl ein Netz gemeint sein, das die Füße der Statue bedeckt. Bemerkenswert ist, daß der Statue des Thera dieselbe Ehre zuteil wird wie den Buddhastatuen.

Mhv. XXXVIII, 62, eine besonders wichtige Stelle über die Ausstattung eines Buddhabildes. Dhatusena stattet das große Steinbild von neuem mit den verloren gegangenen Kostbarkeiten aus. «Aus kostbaren Juwelen schuf er die Augen. Ferner versah er sie mit einem glitzernden Strahlendiadem, ramsicùlàmani, einer Haarsträhne aus dunkelen Edelsteinen, kesàvattamsu, einem goldenen Tragband, hemavaddha, einem Stirnlöckchen, unnaloma, einem goldenen Gewand, sovannacivara, einem Fußnetz, pàdajàla, einer Lotusblume, paduma, und einer Lampe, dipa. Auch gab er ihr zahllose Gewänder in den verschiedensten Farben.»

Mhv. XXXVIII, 65 errichtet König Dhàtusena im Statuenhaus der Bahumangala Cetiya — heute noch nicht lokalisiert — Bodhisattvafiguren und sorgte für ein Strahlendiadem, ramsiculàmani, für die Buddha-Statue aus schwarzem Stein, kàlasela — wohl nicht die berühmte Steinstatue, wie Geiger meint — und für den Upasumbha- sowohl als für den Abhiseka-Buddha. Ferner ließ er einen Bodhisattva-Tempel links vom Bo-Baum errichten und dem Bodhisattva Metteyya die vollständige Ausstattung eines Königs anfertigen. — Der Bodhisattvatypus ist somit deutlich vom Buddhatypus unterschieden durch seine weltliche Tracht. Es ist daher oft schwer, zwischen Königs- und Bodhisattva-Statuen zu scheiden.

Der Abhiseka-Buddha wird unter Kassapa I. (526—552) noch einmal erwähnt, der ein Haus für diese Statue bauen läßt (Mhv. XXXIX, 6) und unter Moggallana I. (552—570) (Mhv. XXXIX, 40) erneut genannt.

Mhv. XXXIX, 52 läßt Mogallana I. anläßlich der Ankunft der Haarreliquie des Buddha in Ceylon, Statuen aus Gold errichten, von seinem Onkel mütterlicherseits und dessen Frau, sowie die prachtvolle Gestalt eines Pferdes. Ferner Portraits der beiden hervorragenden Jünger des Buddha, aggasàvaka, Sàriputta und Moggallana — wohl Metallstatuetten, die zu beiden Seiten des Reliquienkästchens aufgestellt waren.

Mhv. XLII, 18 stellte Aggabodhi I. (625—658) ein Steinbildnis des Buddha in der Unnavali Vihare—?— auf.

Mhv. XLII, 29 nennt eine Statue des Thera Mahinda, die Aggabodhi I. am Ufer des Mahindata-Sees aufstellen läßt. — Vielleicht ist hier die Statue Dhàtusenas gemeint, die also nur neu aufgestellt wurde.

Mhv. XLII, 57 ließ Aggabodhi II. (658—667) die Thùpàràma in Anuradhapura wiederherstellen und daselbst vier Bildwerke und steinerne Throne aufstellen.

Mhv. XLIV, 49 läßt Mogallana III. (667—672) neue Statuen aufstellen und wiederherstellen, was verfallen war.

Mhv. XLV, 61, 62 läßt Dappula (regiert in Rohana, im Süden, und nur wenige Tage in Anuradhapura, 703) für die Buddhastatue in der Ariyàkari Vihare—?— ein wertvolles unnaloma, sowie ein hemapatta, statt hemavaddha, anfertigen. Ferner errichtet er eine Metteya-Statue von fast 7 m Höhe.

Mhv. XLVIII, 137 errichtet Mahinda II. (767—787) in dem von ihm wieder aufgebauten Ratanapàsàda in Anuradhapura aus reinem Golde eine Statue des Buddha, mit kostbarem Juwelendiadem versehen. — Dieses kostbare Werk wird noch mehrmals erwähnt. So heißt es Mhv. XLIX, 44 von Aggabodhi VIII., daß er ein großes Fest für die Statue, die sein Großvater hatte errichten lassen, veranstaltete. Mhv. L, 34 läßt in der Regierungszeit Senas I. (826—846) ein Pandu-König die Schätze der Insel nach Indien bringen, darunter auch die Goldstatue im Ratanapàsàda. Mhv. LI, 23 erblickt König Sena II. (846—880) den leeren Sockel der Goldstatue und befiehlt daraufhin einen Feldzug gegen den Pandu-König. Mhv. LI, 49 bringt er die zurückeroberte Statue wieder an ihren alten Platz im Ratanapàsàda. — In diesen Berichten erfahren wir einmal ausführlich, wie es den kostbaren Edelmetall-Statuen in Ceylon erging.

Mhv. XLVIII, 139 läßt Mahinda II. auch einen herrlichen Bodhisattva aus Silber anfertigen und im Silamegha-Haus der Nonnen aufstellen.

Mhv. XLVIII, 143 stellt Mahinda II. zahlreiche verfallene Tempel der Götter, Hindutempel, wieder her und läßt kostbare Götterstatuen anfertigen.

Mhv. XLIX, 14 bestimmt Dappula II. (787—782) das Dorf Mahàmaga für Feste zu Ehren des Kholakkhiya-Buddha—?—.

Mhv. XLIX, 17 weiht Dappula II. einer Bronzestatue des Buddha das Dorf Aràmasa—?—.

Mhv. XLIX, 77 läßt Dappula III. (807—823) eine goldene Statue des Buddha in der Jeta Vihare errichten und anläßlich der Weihung derselben für den Bodhi-Tempel ein Fest von ungeahnter Pracht feiern.

Mhv. L, 66 läßt Sena I. (826—846) einen mehrgeschössigen Pàsàda in der Jetavana Vihare errichten und dort eine rein goldene Statue des Buddha aufstellen, die er selbst hatte anfertigen lassen.

Mhv. LI, 69 läßt Sena II. (846—880) den Lohapàsàda wiederherstellen und dort eine Statue des Buddha aus eng zusammengesetzten Goldmosaik, suvannaghanakottimam, aufstellen. — Zu den wenigen Statuen, die das Pujavaliya erwähnt, gehört diese Goldstatue des Lohapàsàda, von Sena II. aufgestellt.

Mhv. LI, 76, 77 läßt Sena II. dem Mahàsena-Buddha ein Dorf und Wächter geben und Figuren von Bodhisattvas nach dem Manimekhala Pàsàda—?— bringen.

Mhv. LI, 80 läßt Sena II. die Statue des Ananda in die Stadt Anuradhapura bringen. — Hier ist ein erstes Mal eine Statue dieses Lieblingsschülers des Buddha erwähnt.

Mhv. LII, 12 heißt es von Kassapa IV. (891—908) «In the three fraternities he put up three stone statues, thereto boards of gold with rays and umbrellas, as well as diadem jewels». — Diese Stelle ist etwas schwieriger und daher in der Geigerschen Uebersetzung wiedergegeben. Beachte den Schirm, chattam, über dem Kopf des Buddha.

Mhv. LII, 65 läßt Deva, die Mutter des Sakkasenàpati, in der Regierungszeit Kassapa V. (908—918) für die Statue des Buddha in der Maricavati Vihare ein Juwelendiadem, cùlàmani, ein Strahlennetz, pàdajàla, einen Schirm, chattam, und die Gewandung, civaram, anfertigen.

Mhv. LIII, 37 läßt Sena III. (933—942) in frommer Gesinnung Skulpturen in den vier Vihares aufstellen, d. h. in der Mahà, Jetavanàràma, Abhayagiri und Maricavatti Vihare.

Mhv. LIII, 49 läßt Udaya III. (942—950) für die Statue in der Mahà Vihare ein kostares Diadem anfertigen.

Die Inschriften König Mahindas IV. (954—970) erwähnen folgende Statuen (E. Z. II, 12). Die Rambäwa-Inschrift, neun Meilen nordöstlich von Mihintale gefunden, spricht davon, daß der König im ersten Jahre seiner Regierungszeit die Augen der Kolossalsteinstatue in der Abhayagiri mit Saphiren einlegen ließ. Ferner ist eine Goldstatue in der latula Vihare in Rohana erwähnt.

(E. Z. I, 7) Die Mihintale-Inschrift erwähnt einen kolossalen Steinbuddha, der zur Hatthi Vihare gehörte.

Mhv. LV, 20 plünderten in der Regierungszeit Mahindas V. (981—1017) die Cholas die Reliquienkammern der Insel und nahmen die kostbaren Goldstatuen mit sich. Das Datum 1017 für den Chola-Einfall ist nach südindischen Quellen gesichert. Vijaya Bàhu I. (1048—1114) läßt die zerstörten Heiligtümer wieder herstellen, aber nicht lange darauf vernehmen wir von Vikkama Bàhu I. (1116 bis 1137), daß er die zahlreichen Goldstatuen und dergleichen gebrauchte, ganz wie es ihm beliebte, d. h. er mißachtete die Religion des Landes (Mhv. LXI, 57).

Mhv. LXXIII, 77 läßt Parakkama Bàhu I. (1153—1186) in Pulatthinàgara, Polonnaruva, ein Andachtshaus errichten, welches geschmückt war mit vielen Bildern des Buddha aus Gold und dergleichen. Der König pflegte dort mit eigener Hand Buddhastatuen die Augen einzusetzen.

Mhv. LXXVIII, 35, der König errichtete neun unvergleichbare, dreigeschössige Statuenhäuser, mit zahlreichen Bildwerken ausgestattet.

Mhv. LXXVIII, 39. Aus Ziegel und Stuck schuf er eine Wohltat für das Auge, das Tivanka-Haus für die Tivanka-Statue, geschmückt mit Figurenreihen

von Löwen, Kinnaras, Gänsen und dergleichen. — Der Tivanka-Tempel ist in Polonnaruva nachzuweisen und auch die Statue erhalten Tivanka-Tribangha, dreimal gebeugt, ein Fachausdruck der indischen Iconographie für Statuen, die eine dreifache Richtungsverschiebung des Körpers aufweisen.

Mhv. LXXVIII, 53 nennt die Lankàtilaka, ein Bau in Polonnaruva, als deren figürlicher Schmuck Statuen von Göttern und Brahmas erwähnt werden. — Dieser Bau, gleichfalls eine Kolossalstatue des Buddha enthaltend, ist durch inschriftliche Bezeichnung gesichert. «In diesem Tempel ließ er einen stehenden Buddha errichten, eine Wohltat für das Auge, welcher die Größe des lebenden Buddha hatte und gleichfalls als Lankàtilaka bezeichnet wurde.»

Mhv. LXXVIII, 74, ebenfalls ließ der König die Uttaràràma bauen. Nicht weit von der großen Thùpa ließ er den Fels niederbrechen und ließ durch erfahrene Handwerker mit großer Fertigkeit drei Grotten schaffen, die Vijjàdhara-Grotte, die Höhle mit der sitzenden Statue und die Grotte mit dem liegenden Buddha. — Diese Stelle bezieht sich auf die gewaltigen Felsstatuen der Gal Vihare in Polonnaruva. Man beachte, daß nur drei Skulpturen erwähnt sind.

Zahlreich sind die Gründungen Parakkama Bahus I. in der südlichen Provinz. 75 Statuen werden ihm zugeschrieben, drei Statuen des Metteya-Buddha noch besonders genannt (Mhv. LXXIX, 73ff).

Mhv. LXXX, 23 stellt König Kitti Nissanka Malla (1187—1196) in der Jambukola Vihare, Dambulla, 73 goldene Statuen des Buddha auf. Das Pujavaliya erwähnt, daß er in der Rangiri Dambulla Vihare 73 große Statuen mit Gold bedeckte. Eine Inschrift am Dambulla-Felsen (E. Z. I, 9) erwähnt ebenfalls, daß der König die Statuen vergolden ließ. Die 73 Statuen nennt die Pritidànakamandapa-Inschrift (E. Z. II, 173). Nach den Aussagen der Quellen, das Mahàvamsa ausgenommen, gehören die Statuen der Dambulla-Tempel vor das Ende des 12. Jahrhunderts.

Mhv. LXXX, 47ff. werden in der Regierungszeit des Königs Màgha (1213 bis 1234) Tempel und Statuenhäuser der Insel systematisch entweiht und zerstört. — Die grausamste aller Zerstörungen!

Mhv. LXXXV, 10 läßt Parakkama Bàhu II. (1225—1269) in der Stadt Sirivaddhana, Dambadeniya, in einer Entfernung von 100 cubits* dreigeschössige Pàsàdas anlegen, jeder mit der Statue des Buddha versehen.

Mhv. LXXXV, 66 läßt der König in Kalyàni, Kelaniya, den Tempel der liegenden Statue des Buddha wiederherstellen, ebenso den Tempel der Tivanka-Statue. Diese Tivanka-Statue ist erwähnt auch in der Selalihini Sandesa, 68.

Mhv. LXXXV, 77 ließ der König in der Hatthavanagala Vihare ein achteckiges Statuenhaus errichten und dort eine Steinstatue des Buddha aufstellen. — In der Attanagala vihare vamsa, XI, 10 wird dieses Gebäude genauer beschrieben, und es ist auch die Rede von einer stehenden Statue des Buddha, sowie einer zweiten zu deren Rechten, aus dem Felsen gehauen. Auch das Pujavaliya nennt das achteckige Statuenhaus und fügt hinzu, daß Parakkama II. darin Steinstatuen aufstellen ließ. Attavanagala liegt etwa 20 Meilen nordöstlich von Colombo.

* 1 cubit = 1 hattha = die Länge vom Ellbogen bis zur Spitze des kleinen Fingers.

Mhv. LXXXVI, 19 ließ der Devapatiràja des Königs Parakkama Bahu II. in Gangàsiripura, Gampola, eine hervorragende Statue des Sumanadeva, der Schutzgottheit des Adams Peak, anfertigen, dieselbe mit den Schönheitszeichen des Körpers versehen und mit Ornamenten aus Gold und Juwelen bedecken, später die Statue in feierlichem Zuge auf den Sumantakùta, den Adams Peak, führen und dort im Hof der Cetiya aufstellen.

Mhv. LXXXVIII, 56 ließ König Vijaya Bàhu IV. (1270—1272) in Hatthigiripura, Kurunegala, ein großartiges, dreigeschössiges Statuenhaus errichten und dort eine Buddhastatue aufstellen. Die Statue seines Onkels ließ er mit allen Ornamenten schmücken. — Dieser Onkel hatte in Kurunegala eine Vihare errichten lassen (Mhv. LXXXV, 62).

Mhv. XC, 35 ließ König Bhuvaneka Bàhu I. (1272—1283) in der Stadt Subhagiri, Yàpahuva, eine strahlend schöne königliche Residenz erbauen. Aus dem Mahàvamsa erfahren wir leider keine Einzelheiten. Die Yàpahuva vistaraya sagt aus, daß die Steinarbeiten, bei denen nicht weniger als 400 Bildhauer beteiligt gewesen sein sollen, mit Farbe überzogen waren (A. R. 1910/11, P. 72).

Die Gadaladeniya-Felsinschrift, Saka Aera 1266, berichtet über den Bau der Dharmakirti Vihare und zählt auch die Statuen auf. Interessant ist noch die Mitteilung der gleichen Inschrift, nach welcher derselbe Bauherr, Dharmakirti Sthàvira ein Statuenhaus in Amaràvati errichten ließ (E. Z. IV, pt. 2). Diese Mitteilung wird auch durch die Aussage der Saddharmaratnàkara bestätigt.

Mhv. XC, 94 ließ König Parakkama Bàhu IV. (1303—1330) in Devapura, Dondra, einen langen zweigeschossigen Tempel erbauen mit vier Eingängen für die Statue des liegenden Buddha.

Mhv. XC, 102. In einer Stadt des Distriktes Màyàdhanu, die er selbst gegründet hatte, ließ der König den Göttern einen Tempel errichten und in diesem eine Vishnu-Statue aufstellen.

N. S. p. 24. In der Regierungszeit Bhuvaneka Bàhus V. (1342—1352) ließ der Minister Senàlankàdhikàrà Senavirat in Kàncipura ein Haus für eine Steinstatue erbauen, in Dondra ein dreigeschössiges Haus für eine stehende Statue errichten, sowie ein Statuenhaus in der Akbo Vihare erbauen.

Mhv. XCII, 14 heißt es von König Viravikkama (1542—1587?), daß er 180 Statuen des Buddha aufstellen ließ — wohl in Kandy!

Mhv. XCVIII, 65 ließ König Vijayaràjasiha (1739—1747) in Alokalena, Alu Vihare, und anderen Vihares Buddhastatuen aufstellen, in Lebensgröße, liegend, stehend und sitzend und ließ verfallene Statuenhäuser wiederherstellen.

Mhv. C, 74 erwähnt eine goldene Statue des Buddha, die der König von Siam an den König Kittisiriràjasiha (1747—1780) schicken ließ.

Mhv. C, 180 ließ Kittisiriràjasiha an einem Felsen nicht weit östlich der Stadt Sirivaddhana eine neun cubits hohe Statue des Buddha in stehender Haltung aus dem Stein aushauen und bedeckte die Statue mit goldenen Platten so, daß sie dem lebenden Buddha glich. Die Werkleute, die an dem Buddhabilde gearbeitet hatten, ließ er fürstlich belohnen.

Mhv. C, 235 ließ der König für die Wiederherstellung der Majjhapalli Vihare, Meddepola Vihare, eine große liegende Statue des Buddha errichten.

Mhv. C, 237 beschreibt die Ausschmückung der Rajata Vihare, Ridi Vihare, durch Kittisiriràjasiha. Die Kolossalstatue eines liegenden Buddha aus guten Ziegeln, Gips und Lehm geformt, zu deren Füßen er andere herrliche Statuen aufstellen ließ: Ananda, den Bodhisattva Metteya, Vishnu und König Dutthagàmani, den Erbauer der Rajata Vihare. Fünf große Buddhastatuen vergoldete er, und an der Außenseite des Schreines ließ er Götter und Brahma-Figuren mit Blumen in den Händen darstellen, die aussahen, als wären sie zur Andacht erschienen. Auch ließ er zwei Löwenfiguren an den Seiten des Portales aufstellen. In einer Höhle desselben Felsen ließ er eine lebensgroße ungeheure Buddhastatue und zu ihren Seiten Metteya und Vishnu aufstellen. — Dieser Bericht ist neben der Beschreibung der Reliquienkammer des Dutthagàmani die ausführlichste Darstellung von der künstlerischen Verzierung eines Gebäudes, die in den Quellen zu finden ist.

Mhv. CI, 16 läßt König Ràjadhiràjasiha (1780—1798) eine Bronzestatue des Angirasa, des Buddha nach Geigers Interpretation, in den Proportionen des Königs anfertigen.

ANHANG II

Literaturverzeichnis

Periodische Schriften:

A. R., Annual Reports of the Archaeological Survey of Ceylon.
A. I., Archaeological Survey of India, Annual Reports.
B. E. F. E. O., Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient.
C. J., Ceylon Journal of Science, Section G, Archaeology.
C. A., Ceylon Antiquary.
E. Z., Epigraphia Zeylanica.
E. I., Epigraphia Indica.
I. A. L., Indian Art and Letters.
I. A., Indian Antiquary.
J. R. A. S., Journal of the Royal Asiatic Society.
J. R. A. S. C. B., Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch.
J. A. S. B., Journal of the Asiatic Society of Bengal.
M. A. S. C., Memoirs of the Archaeological Survey of Ceylon.
M. A. S. I., Memoirs of the Archaeological Survey of India.
M. C. M., Memoirs of the Colombo Museum.
O. Z., Ostasiatische Zeitschrift.
Z. I. I., Zeitschrift für Indologie und Iranistik.

Quellen:

A. V., Attavanagala Vihare Vamsaya (d'Alwis). Colombo 1878/87.
Dàthavamsa Kelaniya 1883.
Dip. Dipavamsa (Oldenberg) 1879.
Kurunegala Vistaraya.
Mhv. Mahàvamsa Text (W. Geiger), Pali Text Society 1908; 1925; 1927. Colombo Edition 1877. — Translation (W. Geiger) 1912; 1929; 1930. (Tournour) Colombo 1837. (C. Wijesimha) Colombo 1889.
Mhv. T., Mahàvamsa Tikà (C. P. Malalasekara) Pali Text Society 1936.
Mahàbodhivamsa, Pali Text Society 1891.
N. S., Nikaya Sangrahava (C. M. Fernando). Colombo 1908.
Pùj., Pùjavaliya (Gunasekara). Colombo 1895.
Ràjaratnàkaraya. Colombo 1887.
Ràj., Ràjavaliya. Colombo 1899.
Ràjavamsaya.

Sadharmaratnàkaraya. Colombo 1912.
Sàr., Sàriputta im Auszug übersetzt: Coomaraswamy 4.
Selalihini Sandesa.
Thùpavamsa (Wickramasingha) J. R. A. S. 1898 P. 633.
Yàpahuva Vistaraya.

Literatur nach Autoren zitiert:

Adam, L., Buddhastatuen. Stuttgart 1925.
Amboyer, J., Un aspect du symbolisme de la souveraineté dans l'Inde. Revue des Arts Asiatiques XI, 2.
Anesaki, Ceylon and the Chinese. J. R. A. S. 1903, 368.
Arunachalam, Sir P., 1. Polonnaruva Bronzes. J. R. A. C. C. B. XIV, 68. — 2. Sketches of Ceylon History. Colombo 1906. — 3. Colombo Museum Bronzes. Colombo 1909.
Bachhofer, L., Frühindische Plastik. München 1929.
Banerjee, East Indian School of Mediaval Sculpture. Calcutta 1933.
Barnett, D., Cambridge History of India, Vol. I, Ch. XXV. Cambridge 1922.
Barrow, Sir G., Ceylon Past and Present. London 1857.
Bell, H. C. P., 1. Report on the Kegalle District. Colombo 1904. — 2. Kelani Vihare C. A. January 1916.
Blakesley, On the ruins of Sigiriya. J. R. A. S. VII, 53.
Bowden, E. M., An ancient stone of Ceylon. J. R. A. S. 1894, 564.
Brown, P., Indian Painting. Calcutta n. d.
Burrows, S. M., 1. Burried Cities of Ceylon. Colombo 1894. — 2. Archaeological work in Anuradhapura 1886—1897.
Cave, H. W., 1. Ruined Cities of Ceylon. Colombo 1897. — 2. Baudenkmäler der ältesten Zeit in Ceylon. 1901.
Capper, J., The Dagobas of Anuradhapura. J. R. A. S. XX, 165.
Chapman, J., Additional remarks on Anuradhapura. J. R. A. S. XIII, 164.
Chalmers, R., Ceylon Coins. J. R. A. S. (N. S.) XXIII, 696.
Chitty, S. Ch., Remarks on the ruins of Tambapanni. J. R. A S. VI, 242.
Codrington, H. W., 1. Catalogue of Coins in the Colombo Museum. 1914. — 2. Short History of Ceylon. London 1926.
Coedès, G., B. E. F. E. O. 1930, 479.
Cohn, W., Indische Plastik. Berlin 1921.
Coomaraswamy, A. K., 1. Arts and Crafts of India and Ceylon, Edinburgh 1913. — 2. Origin of the Buddha Image. Art Bulletin IX, 1927. — 3. History of Indian and Indonesian Art. London 1927. — 4. Mediaeval Sinhalese Art. London 1908. — 5. Mahàyàna Buddhist Bronzes. J. R. A. S. 1909, 283. — 6. Visvakarmà. London 1914. — 7. Bronzes from Ceylon. M. C. M. I. Colombo 1914. — 8. Yaksas, Smithonian Publication. Washington 1928. — 9. Buddhist Primitives, Burlington Magazine 1915. 16. — 10. Gods of Mahàyànism, Burlington Magazine 1915, 172.
Coral Remusàt, G. de, Revue des Arts asiatiques 1935/36.

Courtenay, History of Ceylon. Mangalore 1913.
Cunha, G. de la, Memoirs of the History of the Tooth relic. Bombay 1875.
Diez, E., Indische Kunst. Potsdam 1926?
Eastman, 1. Jain Images. Parnassus 1934. — 2. Pàla Stelen, Art in America Vol XVIII, p. 74.
Farrer, R., In old Ceylon. London 1908.
Ferguson, D., 1. Roman Coins in Ceylon. J. R. A. S. 1906, 156. — 2. Mulgirigala. J. R. A. S. C. B. 1911, 64. — 3. Taprobane. J. R. A. S 1904, 538.
Fischer, O., Die Kunst Indiens, Chinas und Japans. Berlin 1928.
Forbes, 11 Years in Ceylon. London 1821.
Foucher, A., 1. L'art gréco bouddhique de Gandhàra. Paris 1900, 1918/23. — 2. Notes sur les fresques de Sigiriya. Paris 1896.
Gangoly, O. C., 1. South Indian Bronzes. Calcutta 1914. — 2. Agastya Rùpam 1926, 175.
Geiger, W., 1. Quellen des Mahàvamsa. Z. I. I. 1929, 259. — 2. Mahàvamsa, Translation 1912. — 3. Culavamsa I, Translation 1929. — 4. Culavamsa II, Translation 1930.
Getty, A., Ganesà. Oxford 1936.
Glasenapp, H. von, Der Buddhismus. Berlin/Zürich 1936.
Goloubev, 1. Le temple de la Dent. B. E. F. E. O. 1932, 441. — 2. Ceylan. B. E. F. E. O. 1930, 631. — 3. Art of India and Indochina. J. R. A. S. C. B. 1930, 83. — 4. Bronzes from Ceylon. B. E. F. E. O. 1920, 124.
Grousset, R., Les civilisations de l'Orient, l'Inde. Paris 1930.
Grünwedel, A., Buddhistische Kunst. Berlin 1900.
Harischandra, The sacred city of Anuradhapura. 1908.
Hocart, A. M., Summary on Ceylon Sculpture. C. J. I, 95.
Hürlimann, M., Ceylon und Indochina. Berlin 1929.
Huxley, E., Dead Cities of Ceylon. Government Tourist Office Public.
Knight, J. W., Notes on Buddhist images in Ceylon. I. A. 1884.
Knighton, W., 1. Ruins of Anuradhapura. J. A. S. B. XVI, 213. — 2. Dambool. J. A. S. B. XVI, 340.
Kramrisch, St., Indische Kunst, Springer Bd. 6. 1929.
Lanerole, J. R. A. S. C. B. 1930.
Legge, J., Fa Hien. Oxford 1886.
Longhurst, A. H., Nàgarjunikonda. A. I. 1927/28, 133.
Marshall, J., Cambridge History of India. Ch. XXVI, 1922.
Mendis, G. C., Early History of Ceylon. Colombo 1931?
Mitton, G. E., Lost Cities of Ceylon. London 1928.
Müller, E., Ancient inscriptions of Ceylon. London 1883.
Nell, A., The ancient capitals of Ceylon. I. A. L. 1932.
Paranavitana, S., 1. Religious intercourse between Ceylon and Siam. J. R. A. S. C. B. 1932, 85. — 2. Kern Bibliography 1934, 15ff. — 3. I. A. L. IX, 1. 1937. — 4. The capital of Ceylon. C. J. II. — 5. Mahàyànism in Ceylon. C. J. II, 1. — 6. Ràjavesyabhujangha mandapa. Kern Bibliography 1931, 19. — 7. Andhra Sculpture. Kern Bibliography 1936, 15.

Parker, H., 1. Ancient Ceylon. London 1909. — 2. Report on Tissamahàràma. J. R. A. S. C. B. 1884.
Pertold, O., 1. Archiv Orientalni I, 1. — 2. Ratnàvali, Archiv Orientalni 1934, 3.
Pieris, P. E., Buddhist remains in Jaffna. J. R. A. S. C. B. 1919, 72.
Rhys Davids, T. W., Dambulla. I. A. May 1872.
Schubring, P., Lehre der Jainas. 1935.
Sewell, R., Antiquarian notes. I. A. 1906, 295.
Simpson, W., Pillars of the Thùpàràma. J. R. A. S. 1896, 361.
Slomann, V., Singhalesische Elfenbeinreliefs. Pantheon 1937/38.
Smith, V. A., History of fine Arts in India. Oxford 1911.
Smither, J. G., 1. Architectural remains in Anuradhapura. London 1894. — 2. Sculptures at Horana. J. R. A. S. C. B. 1881, 23.
Snyder, Kommentar und Textüberlieferung des Mahàvamsa Diss. 1891.
Stern, Ph., Dans l'Inde antique. Paris 1933, 397.
Still, J., Ancient capitals of Ceylon ?
Swami Jagadiswarananda, Hinduism in Ceylon, Prabuddha Bharata 38, 543.
Tennent, E., Ceylon. 2 Vols. London 1859.
Vogel, Ph., 1. Buddhist art of India etc. Oxford 1936. — 2. Prakrit inscription from Nàgarjunikonda. E. I. XX, 10.
Waldschmidt, E., Entwicklungsgeschichte des Buddhabildes. O. Z. 1930.
Wickramasingha, D. M. de Z., Cambridge History of India III Ch. XXII.

ANHANG III

Versuch einer Chronologie der Ceylon-Plastik

In dieser Zusammenfassung, die, da sie hauptsächlich mit Jahreszahlen arbeitet, etwas gewagt erscheinen mag und aus eben diesem Grunde nur als ein Anhang betrachtet werden soll, wollen wir noch einmal versuchen, die zuvor besprochenen Skulpturen in eine Tabelle einzureihen. Da wir über genaue Datierungsmöglichkeiten nur in den seltensten Fällen verfügen, wird das Entscheidende die Einordnung in eine bestimmte Epoche bleiben. Diese Entwicklungsepochen gehen selbstverständlich ineinander über. Um jedoch den Zusammenhang nicht allzu unbestimmt zu gestalten, wollen wir eine chronologische Abgrenzung vornehmen und die in stärkerem Maße gesicherten festländischen Stilperioden vergleichsweise nennen. Die Abbildungen, soweit überhaupt vorhanden, sind im Text zitiert, und an dieser Stelle ist daher nur die sich auf den Text beziehende Seitenzahl angegeben.

Kunst der frühen Anuradhapurazeit (247 v. Chr. bis 552 n. Chr.)

Festland: Maurya, Andhra, Gupta.
Frühbuddhistisch. Hinàyàna-Schule.
Löwenpfeiler und Löwenmauer des Pandukàbhaya (377—307), nicht erhalten. S. 74.
Thùpàràma-Steinbuddha des Devànampiyatissa (247—207). S. 33ff, 73f. (Unwahrscheinlich früher Zeitansatz nach den Quellen; ein Werk, das vermutlich mit dem Outer Circular Road Buddha identisch ist.)
Mahà Thùpa Gold Buddha des Dutthagàmani (101—77), nicht erhalten. S. 71f.
Maricavatti-Stelen des Dutthagàmani. S. 15. (Die erhaltenen Stelen sind vermutlich Kopien des 10. Jahrhunderts in Granit, nach den Originalen in Kalkstein.)
Elephantenmauer der Mahàthùpa des Saddhàtissa (77—59). S. 54.
Stelen und Tierfiguren der Kanthaka Cetiya (vor 59 v. Chr.). S. 21.
Vahalkadas der Kanthaka Cetiya des Lanjatissa (59—50). S. 14.
Statue des Bhàtikàbhaya von der Mahà Thùpa (39—67). S. 62.
Komarikawala-Buddha. Etwa 1. Jahrhundert n. Chr. S. 33ff.
Stehender Buddha der Mahà Thùpa. Etwa 1. Jahrhundert n. Chr. S. 31.
Vahalkadas der Abhayagiri Dagoba. Gajabàhuka Gàmani (173—195) oder Kanittha Tissa (226—244). S. 26.
Reliefs von einem Pfeiler der Abhayagiri. Etwa 3. Jahrhundert n. Chr. S. 29.
Mahà Meru Gala, Sigiriya. Vielleicht 3. Jahrhundert. S. 30.

Reliefs in Amaràvati-Stein. Etwa 3. Jahrhundert. S. 28f.
Kopf eines Buddha von der Mahà Thùpa. Etwa 3. Jahrhundert. S. 32.
Löwenfigur von der Mahà Thùpa. Etwa 3. Jahrhundert. S. 52.
Statue des Dutthagàmani von der Mahà Thùpa. Etwa 3.—4. Jahrhundert. S. 62.
Kopf eines Bodhisattva von der Mahà Thùpa. Etwa 3.—4. Jahrhundert. S. 63.
Zwergenreliefs der Issarasamana Vihare. Etwa 3.—4. Jahrhundert. S. 50.
Jetavanàràma-Stelen des Mahàsena (334—361). S. 26.
Goldstatue des Mahinda. Sirimeghavanna (362—389). Nicht erhalten. S. 75.
Toluvila-Buddha. Etwa 4. Jahrhundert. S. 33ff.
Löwe der Maricavatti Dagoba. Etwa 4.—5. Jahrhundert. S. 52.
Buddha westlich der Abhayagiri. Etwa 5. Jahrhundert. S. 33ff.
Bronze-Buddha aus Badulla. Etwa 5. Jahrhundert. S. 36.
Nàgaràja der Bunumahàvehera. 5. Jahrhundert? S. 43.
Liebespaar der Issarasamana Vihare. Kassapa I. (526—552). S. 27.
Puvarasankulam-Buddha. Etwa 6. Jahrhundert. S. 33ff.
Pankuliya-Buddha. Etwa 6. Jahrhundert. S. 33ff.

Kunst der späten Anuradhapurazeit (552 bis ca. 1000 n. Chr.)

Festland: Mittelalterliche Schulen, Pallava, Pàla.
Mahàyàna-Buddhismus vorherrschend.
Beginn und Entwicklung der Treppenanordnung: Mondsteine, Balustraden und Wächterstelen.
Weligama Avalokitesvara. Etwa um 600 n. Chr. S. 63.
Asokàràma Nàgaràja. Etwa 6.—7. Jahrhundert. S. 42.
Mann mit Pferd der Issarasamana Vihare. Um 700 n. Chr. S. 56f.
Felsrelief von Andiyagala. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 59.
Cittalapabbata Bodhisattva. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 61.
Kurukalmadam Bodhisattva. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 61.
Bronzestatue der Göttin Pattini. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 66.
Reliefstele aus Velana Damana. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 57f.
Girihandu Vihare-Relief. Etwa 7.—8. Jahrhundert. S. 59.
Avalokitesvara Coomaraswamy. Etwa 8. Jahrhundert. S. 66f.
Stele der Gedige in Nalanda. Etwa 8.—9. Jahrhundert. S. 60.
Nàgaràja der Thùpàràma. Etwa 8.—9. Jahrhundert. S. 42.
Buduruvegala-Felsstatuen. Etwa um 900 n. Chr. S. 63.
Pankuliya Nàgaràja und Mondstein. Etwa 9. Jahrhundert. S. 43.
Vijayàràma-Zwergenstelen und Sockelreliefs. Etwa 9. Jahrhundert. S. 59.
Nàgaràja von den Elephantenställen. Etwa 9. Jahrhundert. S. 43.
Avalokitesvara Padmapàni. Etwa 9. Jahrhundert. S. 20.
Zwergenstele der Abhayagiri Dagoba. Etwa 10. Jahrhundert. S. 48.
Reliefstele und Bodhisattva aus Tissamahàràma. Etwa 9.—10. Jahrhundert. S. 60, 63.
Attaragaläwa-Buddhastatue. Etwa 10. Jahrhundert. S. 38.
Seseruwa-Buddhastatue. Etwa 10. Jahrhundert. S. 40f.
Bronze-Buddhas aus Tirukovil. Etwa 10.—11. Jahrhundert. S. 35.

Festland: Südindische Kunstschulen.
Hinduismus. Wiedererstarken des Hinàyàna-Buddhismus.
Löwe vom Ràjavesyabhujangha Mandapa. Etwa 11.—12. Jahrhundert. S. 53.
Tanzfries der Vishnu Devale, Polonnaruva. Etwa 11. Jahrhundert. S. 51.
Bronze der Parvati. Etwa 11.—12. Jahrhundert. S. 67.
Buddhastatue und Relief der Lankatilaka. Parakkama Bàhu I. (1153—1186). S. 39.
Buddhastatue und Reliefs des Tivanka-Tempels. Parakkama Bàhu (1153—1186). S. 39, 67.
Gal Vihare-Statuen des Parakkama Bàhu I. (1153—1186). S. 36ff.
Statue des Parakkama Bàhu I. ? (1153—1186). S. 64f.
Buddhastatuen der Watadage des Nissanka Malla (1187—1196). S. 39.
Nissanka Malla's Löwenthron (1187—1196). S. 53.
Dambulla-Statuen des Nissanka Malla? (1187—1196). S. 79.
Buddhastatue der Thùpàràma, Polonnaruva. Etwa 12. Jahrhundert. S. 35.
Aukana Vihare-Buddhastatue. Etwa 12. Jahrhundert. S. 40.
Buddha der Vihare Nr. 2, Polonnaruva. Etwa 12. Jahrhundert. S. 40.
Zwergenfries von der Mahà Thùpa, Anuradhapura. Etwa 12. Jahrhundert. S. 51.
Mondstein der Hatadage. Etwa 12. Jahrhundert. S. 45.
Lankatilaka Nàgaràja mit Inschrift Vijaya Bàhus IV. (1270—1272). S. 41.
Reliefs und Statuen der Yapahuva-Freitreppe aus der Regierungszeit des Bhuvaneka Bàhu I. (1272—1283). S. 51, 53.

CURRICULUM VITAE

Ich, Heinz Adolf Mode, wurde am 15. August 1913 in Berlin geboren als Sohn des Apothekers Hugo Mode und seiner Frau Erna, geb. Kassel. Am 23. September 1931 beendete ich meine Schulausbildung mit dem Abiturium der Hindenburg-Oberrealschule und begab mich unmittelbar darauf zum Studium an die Berliner Universität. Zwei Semester besuchte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Brinckmann, Kümmel, Preuß, Rodenwaldt, v. Sydow, Weißbach und Witte. Dann begab ich mich zu einem dreijährigen Aufenthalt nach Indien und Ceylon, wo ich zunächst an der Universität Colombo als externer Student Vorlesungen über die altindischen Sprachen Sanskrit und Pali bei den Herren Prof. Malalasekara und Rev. Siddhartha besuchte. Diese Studien setzte ich im Jahre 1934 als B. A. Student des Rabindranath Tagore'schen Institutes Santiniketan, angeschlossen der Universität Calcutta, fort. Auf den dringenden Rat meiner Professoren hin begab ich mich nach Europa zurück und studierte seit dem Wintersemester 1935 die Fächer Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie an der Universität Basel bei den Herren Professoren Otto Fischer, Ernst Pfuhl, H. A. Schmid und Felix Speiser. Um die Ausarbeitung meiner Doktorarbeit zu ermöglichen, begab ich mich im Sommer 1937 noch einmal für einen kurzen Aufenthalt nach Ceylon und konnte hier mein Material vervollständigen. Zu großem Dank verpflichtet bin ich vor allem Herrn Prof. Otto Fischer für seinen unermüdlichen Rat und seine wertvolle Hilfe, sowie dem leider inzwischen verstorbenen, hochverehrten Lehrer Herrn Prof. E. Pfuhl.